10 Anos
Cavalo Louco
Revista de Teatro
Tribo de Atuadores Ói Nóis Aqui Traveiz
Ano 10 • Nº16 • Novembro 2015

O Ói Nóis na Memória lançou o livro

Ói Nóis Aqui Traveiz

Poéticas de Ousadia e Ruptura

com organização de

Paulo Flores e Tânia Farias

Agora disponível na Livraria Cultura!!!

SUMÁRIO

EXPEDIENTE **EDITORIAL**

Equipe Editorial
Narciso Telles, Paulo Flores, Rosyane Trotta e Núcleo de Pesquisa Editorial da Tribo.

Projeto Gráfico
A Tribo

Revisão
A Tribo

Fotolito e Impressão
Versátil Artes Gráficas

Tiragem
1.000 exemplares

Colaboraram nesta edição
Vivian Martínez Tabares, Sidnei Cruz, Gina Monge, Aguilar, Marcos Steuernagel, Narciso Telles, Ana Maria Pacheco Carneiro, Valmir Santos e Newton Pinto da Silva.

Fotos
As fotos das páginas 3,4,6 e 7 são do arquivo de vivianTabares. A foto da página 8 é de Sidnei Cruz. A foto da página 11 é do arquivo Teatro AbyaYala. A fotos da página 12 são do arquivo Teatro AbyaYala e de Taina Azeredo. As fotos das páginas, 13, 21 e 22 são de Pedro Isaias Lucas. As fotos das páginas 15 e 18 são de Claudio Etges. A foto da página 17 é de Taina Azeredo. A foto da página 23 foi retiradas de wikmedia.org. As fotos das páginas 30, 36, 48 e 51 são de Eugênio Barboza. A foto da página 43 e 47 é do arquivo do grupo Sotzil, As fotos da página 44 são do arquivo do grupo Lagartijas tiradas al sol e de Diego Rojas. As fotos da página 50 são de Paula Carvalho e Tânia Farias. A foto da página 48 é do arquivo do jornal La Nación.

ISSN 1982-7180

A revista Cavalo Louco ©
é uma publicação independente.
Março de 2015.

Terreira da Tribo de Atuadores Ói Nóis Aqui Traveiz
Rua Santos Dumont, 1186 - São Geraldo
CEP: 90230-240 - Porto Alegre
Rio Grande do Sul - Brasil
Fones: 51 3286.5720 - 3028.1358 - 9999.4570
terreira.oinois@gmail.com
www.oinoisaquitraveiz.com.br
www.issuu.com/terreira.oinois/docs

Caros amigos,

Precisamos começar este editorial dizendo que ele já estava pronto quando a Tribo perdeu, no último 18 de outubro, nossa companheira de atuação e grande amiga, Sandra Steil. Estamos todos convertidos em deserto. Não sabemos ainda o que fazer com sua tremenda ausência. No entanto, temos convicção de que ela desejaria que continuássemos. Essa certeza nos faz não desistir de lançar este número de celebração de 10 anos de nossa revista.

E seguindo em frente com lágrimas nos olhos, digo que é com entusiasmo que a Tribo de Atuadores ÓiNóis Aqui Traveiz apresenta está edição comemorativa. Dez anos depois o Cavalo continua vivo e Louco!As ações da Tribo de Atuadores ÓiNóis Aqui Traveiz de aproximação com o teatro desenvolvido na América Latina apontaram o caminho pra que decidíssemos dedicar este número aos nossos Hermanos.Nesta edição vocês poderão conhecer um pouquinho mais sobre os grupos Malayerba do Equador e Teatro de los Andes da Bolívia, em entrevistas deliciosas realizadas na Argentina.Também vamos entrar em contato com a Ação solidária de divulgação da dramaturgia latino-americana do projeto Periférico, da Escola Sesc do Rio de Janeiro, que vem publicando e distribuindo parte dessa produção. Marcos Steuernagel nos traz uma interessante reflexão sobre a performance e a temporalidade do período de transição para a democracia no Brasil.Vocês poderão conferir como foi o IV Festival de Teatro Popular – Jogos de Aprendizagem, na análise de Newton Pinto da Silva, que observa a participação latina no Festival.Gina Monge nos fala sobre os princípios da formação dos atores do teatro de grupo na América Latina.Entre outras surpresas dessa edição especial trazemos um artigo da cubana Vivian Tabares sobre o teatro cubano contemporâneo e um texto de Ana Carneiro sobre o acervo e a memória do Grupo Tá na Rua. Na seção Magos do Teatro Contemporâneo, trazemos um pouquinho da obra do argentino Osvaldo Dragún.

Para fechar estas páginas,tínhamos decido fazer uma homenagem ao grande homem de teatro que foi Eduardo "Tato" Pavlovski, que se despediu no dia 04 de outubro de 2015. Mas seguindo as confissões deste editorial, lhes contamos que mudamos de ideia e deixamos por aqui nossa homenagem a Pavlovski. Vamos dedicar a última página desta celebração à nossa grande atuadora Sandra Steil. Evoé, Sandra!Estás em cada atuador.

Deixamos este editorial com as palavras de Tato Pavlovski:
Não se pode jogar pela metade
Se se joga, se joga a fundo
para jogar tem que apaixonar-se
para apaixonar-se tem que sair do mundo do concreto
sair do mundo do concreto é incursionar no mundo da loucura
do mundo da loucura deve-se aprender a entrar e sair
sem meter-se na loucura não há criatividade
sem criatividade se burocratiza
se torna homem concreto
repete palavras de outro.

Eduardo "Tato" Pavlovsky
(10/12/1933 - 04/10/2015)

Espetáculo *Cuban Coffee El Portazo's Cooperative* do grupo El Portazo

SOBRE A
CENA CUBANA DE 2015

Vivian Martínez Tabares*

Dois acontecimentos marcaram especialmente a cena cubana neste ano de 2015. Não são os únicos válidos, em meio à intensa atividade que geram os mais de cento e cinquenta grupos profissionais e novos projetos ao longo da Ilha. Mas são os marcos deste momento, as referências mais impactantes, também pelo fato de ter alcançado aplausos massivos e quase unânimes.

O primeiro deles é *Mecánica*, a peça de Abel González Melo que estreou em 2 de maio com o grupo Argos Teatro sob a direção de Carlos Celdrán. Cumpriu uma temporada de trinta apresentações seguidas com sala cheia, e agora em setembro regressou em nova temporada.

A obra recebeu o Prêmio Nacional de Dramaturgia José Antonio Ramos 2014, o concurso convocado cada ano pela Unión de Escritores y Artistas de Cuba (UNEAC). Possui como subtítulo *Demostración de las leyes del movimiento*, e é a segunda parte da trilogia *Verano Deluxe*. Seu autor tomou como base o argumento, e o esquema de ação, da peça clássica do teatro moderno *Casa de Bonecas* do norueguês Henrik Ibsen, e a recontextualizou na Cuba de agora, num ambiente de empresários inescrupulosos. E se o autor - conhecido no Brasil por outra obra sua encenada por Carlos Celdrán, *Talco*, presente na Mostra Latino-Americana de Teatro de Grupo - dedicou vários textos que remexem em comportamentos humanos perdidos em contextos marginais, agora decidiu enfocar seu olhar para outro estrato da sociedade.

Como afirma o diretor nas notas do programa: "*Mecánica* é o regresso dos burgueses cubanos a seu salão. Sua saída do closet, sua reaparição descarada e súbita. Com seus hábitos, seus excessos, seus dramas, seu teatro. É o salão burguês que volta a nós distorcido mas surpreendente em busca de espaço, de complexidade, de lugar."

Espetáculo *Cuban Coffee El Portazo's Cooperative*

A versão de González Melo trabalha com Ibsen a partir da ironia, para manipular a transição ao presente com uma precisão surpreendente. O autor consegue refuncionalizar o esquema de intriga e o debate moral da peça do norueguês, virando-lhe do avesso (Nara que tomará as rédeas do poder econômico e Osvaldo será a sua “vítima” até certo ponto), e ao adequar cada virada da ação a circunstâncias da vida cubana de hoje, encontra equivalências válidas, sem que nenhum detalhe do processo de reescritura resulte forçado nem fora de lugar.

Os problemas de Nora serão aqui e agora os de Osvaldo, um ainda jovem escritor medíocre, que viveu protegido pelo poder econômico e de influências do pai - um tecnocrata exitoso do socialismo subdesenvolvido já falecido -, e que passou a ser mimado por sua mulher que, graças ao matrimônio e arranjos da casta, chegou a converter-se na gerente de um luxuoso hotel em Varadero administrado por uma empresa mista alemã-cubana, o reluzente Gran Cuba.

Graças à técnica ibseniana, impecavelmente aplicada à nova realidade teatral, que recria o novo cenário social do país e se focaliza na dissecação de alguns de seus empreendimentos mais ariscados, González Melo e Celdrán constroem uma trama orgânica, na qual os personagens se movem como peixes na água dentro de um contexto distorcido e pervertido pelo dinheiro.

> **“González Melo e Celdrán constroem uma trama orgânica, na qual os personagens se movem como peixes na água dentro de um contexto distorcido e pervertido pelo dinheiro.”**

Cada célula da trama, cada decisão, está marcada pelo propósito mercantil, e cada conduta humana está permeada pela impostura, a alienação e a máscara social.

A encenação se vale de um estilo sóbrio mas de evidente solidez para retratar o âmbito social destes seres. A suíte do hotel Gran Cuba, onde predomina o branco da pureza como curiosa ironia, está aberta, com o mínimo indispensável de móveis, o que se justifica pela recente mudança e o período de transição, de salto a distância, que estão vivendo seus personagens. A cenografia de Alain Ortiz se resolve com limpeza e coloca os espectadores do outro lado do grande painel de vidro através do qual os personagens olham o esplendido mar de Varadero.

O figurino requintado de Vladimir Cuenca e certos objetos usados, embora também mínimos, revelam a natureza das aspirações em jogo. Ainda que modesta, se trata de uma produção acima da média na cena nacional, onde os personagens vestem trajes de marca e se bebe cerveja e refrigerante real tirados do frigobar da suíte – e graças ao patrocínio da Embaixada Norueguesa.

A luz de Manolo Garriga, com eloquentes vigas laterais e tons que vão do tórrido à suave penumbra, modulam a atmosfera dramática e acompanham o trajeto do matrimônio Telmer e seus seguidores, do esplendor à queda. E outro tanto consegue a eficaz sonoridade de Denis Peralta, hábil em sugerir níveis de tensão e certa suspensão.

A equipe de atores do Argos Teatro demonstra mais uma vez seu alto nível profissional na criação de uma cena realista e veraz, na qual cada personagem se desnuda para nos colocar a pensar neste mesmo mundo em que vivemos e no tipo de indivíduos que somos, cidadãos e parte de um contexto inequivocamente nosso.

Carlos Luis González, um jovem ator conhecido por seu protagonismo na popular série televisiva policialesca *Uno*, debuta na cena teatral e compartilha o casal protagonista com a já experiente Yuliet Cruz, que é Nara, a gerente. É sensivelmente brilhante a cena final, na qual cada um expõe suas motivações sem receios. Apoiam-lhes Rachel Pastor como Katia, vice-gerente de sanidade do hotel; Yailín Coppola como Linda Kristin, uma antiga amiga de Osvaldo desde seus anos de estudante e quem irá com suas artes moderar a Rogbar, o vingativo chantagista. Dois atores, José Luis Hidalgo y Waldo Franco alternam a Carlos Rogbar, o credor que põe em perigo o triunfante porvir que Osvaldo y Nara forjaram sobre armadilhas e misérias morais.

O equilíbrio de conjunto mantém em alto com precisão e organicidade a trama de relações interpessoais, na qual cada um tem seu próprio segredo e sua manipulação turva para as situações. Convencem e admiram na sutileza de suas propostas.

Ao poder apreciar dois atores no mesmo papel, creio que ambos podem encontrar maior equilíbrio no desempenho do outro. Enquanto José Luis Hidalgo nos entrega um Carlos Rogbar duro e impenetrável, delineado com segurança – e ao longo da temporada o ator foi humanizando seu papel -, Waldo Franco, ainda menos maduro, revela um tipo que embora tenha em poder informações para manipular o casal feliz e botar abaixo o castelo de naipes que levantaram, deixa ver facetas de miséria moral que lhe levam a certa vulnerabilidade emocional, o que é um aspecto interessante.

Outra vez, como em *A Alma Boa de Se Chuan, Um Inimigo do Povo, Aire frío ou Tio Vania*, Argos Teatro e Carlos Celdrán nos colocam diante de um dilema moral próximo, nos fazem pensar e nos obrigam a tomar um ponto de vista. Se *Casa de Bonecas*, na época de 1879, questionava o papel da mulher numa sociedade burguesa extremamente machista, agora se trata de um exame mais universal do humano e mais específico no tempo. Da imediatez de Cuba, nas circunstâncias destes tempos de emergências e voltas surpreendentes, e às portas de uma avalanche econômica e cultural procedente do maior Império do planeta, *Mecánica* é um alerta sobre os riscos que acompanham nossa conduta de cada dia e, em última instância, sobre o destino da nação.

DO DRAMA DE IDEIAS AO CABARÉ PENSANTE

A segunda encenação que ressalto é o mais recente espetáculo do grupo Teatro El Portazo. Se trata do cabaré *CCPC o Cuban Coffee El Portazo's Cooperative* que, sob a direção de Pedro Franco, propõe aos espectadores um espaço múltiplo de interação artística e reflexiva, com o pretexto de uma investigação econômica baseada na atualidade do próprio grupo, quer dizer, do funcionamento de uma cooperativa mista.

CCPC o Cuban Coffee El Portazo's Cooperative é a busca de um coletivo de jovens artistas por uma maneira de fazer teatro e sustentar a rentabilidade econômica, no meio do processo de transformações que vive a Ilha e, em particular, o reordenamento econômico, e reflete sobre temas como a lei de inversão estrangeira e a gestão independente. Mas também, como um jornal diário, analisa o reestabelecimento de relações com os Estados Unidos.

Esta proposta artística, que recebeu a bolsa de criação "El reino de este mundo", da Asociación Hermanos Saiz, vem consolidar os empenhos do coletivo, nascido na cidade de Matanzas sob a direção de Franco e com os auspícios da organização de jovens artistas. Durante quatro anos de trabalho El Portazo criou de maneira alternativa e fora das estruturas profissionais do teatro, ou seja, sem cobertura institucional, nem orçamento nem salário, montagens como as da trilogia *En Zona*, integrada por obras da jovem dramaturgia cubana: *Por gusto*, de Abel González Melo, *Antígona*, de Yerandy Fleites, e *Semen*, de Junior García.[1]

El resultado de *CCPC o Cuban Coffee El Portazo's Cooperative* é uma proposta artística muito atrativa que integra - à maneira do cabaré político, que bebe da tradição popular cubana e do cabaré expressionista, praticado por Bertolt Brecht e por outros artistas - passagens teatrais tipo sketches, com um forte acento paródico e crítico, números musicais ao vivo, vídeo, coreografias, humor e shows travestis. Tudo em diálogo agudo e inteligente com a realidade de agora mesmo, e com problemáticas e aspirações imediatas, que o público compartilha e assume de bom grado para completar a experiência de convívio.

O desejo de prosperidade e de desenvolvimento necessário para o país é o eixo temático e em torno dele, como uma colagem, se reúnem textos tomados de outras peças teatrais, poemas e cartas, junto com outros escritos especialmente para este espetáculo. Assim, o coletivo de jovens artistas da cena debate a participação cidadã e ativa no processo de reordenamento econômico, voltado para o futuro, os acontecimentos mais recentes da Ilha e repassa passagens e referências da história nacional. O resultado é uma proposta audaz e realmente revolucionária, crítica e com uma projeção de alento para o futuro.

O teatro dramático, junto à paródia e o pastiche, articula a tradição e o presente, atravessados pela troça e a festa de cabaré, num espetáculo de duas horas de duração dividido em três atos, com intermédios incluídos, nos quais os artistas trocam com os espectadores, fazem as vezes de camareiros e produzem uma dinâmica imparável, marcada pelo forte compromisso com o trabalho de equipe que envolve a todos na atuação, nas coreografias, e a sustentação de um nível de energia contagiosa que faz da experiência um feito artístico muito meritório e produtivo, em termos de diversão e de sua efetividade conceitual, que teria deixado contente Bertolt Brecht.

Cada bloco se intitula de maneira eloquente e engenhosa para combinar referentes cultos e frases populares. E a dramaturgia combina diversas fontes em prodígio intertextual: documentos históricos, como o poema *Mi bandera*, de Bonifacio Byrne,[2] ou fragmentos da famosa carta de Leonor Pérez - a mãe de José Martí - a seu filho, que adquire insuspeitas ressonâncias, e textos de jovens dramaturgos como Rogelio Orizondo, Yunior García e María Laura Germán, do poeta Israel Domínguez ou do trovador Erick Sánchez, que dialogam produtivamente com Brecht e com a interpretação ou a dublagem musical de temas de um amplíssimo espectro. Não falta um "karaokê açucarado", através do qual a atriz Sarahí de Armas - curiosa enfermeira que conduz a sessão como Emiliana, a anfitriã - compartilha em

[1] Obras destes autores acabam de aparecer na Argentina, em *Nueva Dramaturgia Cubana*, compilado por Federico Irazábal.

[2] Escrito por Bonifacio Byrne (1861-1936) ao regressar a Cuba depois de terminada a Guerra Cubano-Hispano-Americana, expressa sua angústia frente à incerteza do futuro nacional ameaçado por uma bandeira estrangeira, que pode ver içada na Fortaleza del Morro, na entrada da Bahia, junto à bandeira cubana.

Espetáculo *Mecánica* do grupo Argos Teatro encenação da peça de Abel Gonzáles Melo com direção de Carlos Celdran

registro coral o tema musical *Soy rebelde*, de Manuel Alejandro, que Jeanette cantava nos precoces 70.

O jogo se complementa com o bilhete de entrada, projetado com uma nota que anuncia a denominação numérica 25 no canto ou *One fula*[3] ao centro; com o programa em mão, concebido para introduzir de imediato o espectador no ambiente lúdico que por um lado anuncia a estrutura do espetáculo e por outro a oferta gastronômica. E com a gravata de papel colocada no pescoço, sem sofisticação, ligada por um pedaço de cola de escritório, mas aproveitada até o último milímetro com a informação necessária, como se fosse outro tipo de programa.

Pedro Franco e seus atores tomam de várias fontes, do teatro que assistiram nos anos de formação e da incipiente criação entre nós de um cabaré teatral próprio, com antecedentes como os cafés de Carlos Díaz e o Teatro El Público e Nelda Castillo com El Ciervo Encantado, ou uma proposta como *Mujeres de la Luna*, criada no ano passado por Raúl Martín e as atrizes do Teatro de la Luna. Assim, o espetáculo é dedicado a Carlos Celdrán e Carlos Díaz, diretores do Argos Teatro e El Público, respectivamente; a Rubén Darío Salazar, líder do conterrâneo Teatro de las Estaciones, um emblema da cena bonequeira na Ilha; o mestre de Franco durante sua formação na ENA, Ernesto Ruenes; e aos dramaturgos Sergio Blanco, do Uruguai, e Alberto Villarreal, do México, com quem o diretor confessa ter aprendido procedimentos e perspectivas da criação cênica. Todas essas fontes se combinam com a necessidade de compartilhar ideias e formas que articulam o artístico com uma gestão econômica nova, à luz destes tempos, original e própria.

O culto e o popular se articulam sem costuras. A melhor música cubana e gírias em moda na fala cotidiana estão lado a lado com a poesia, e a combinação eficaz de elementos tão heterogêneos faz com que disfrutemos e participemos de bom grado de duas horas de entretenimento inteligente.

Dizem as notas no programa que: “Estamos diante de um espetáculo, um show no sentido mais amplo, onde os atores defendem personagens que não existem, um conflito que não existe, porque a verdadeira trama, a historia da Nação, embora não seja conhecida totalmente, acontece faz tempo.”

Se no ano 2000, refletindo sobre a diversidade da cena cubana, em uma coluna que chamei *El teatro que nos falta*, eu conclamava o teatro e seus artistas a pesquisar expressões que lamentavelmente estavam ausentes do panorama artístico, como uma exploração mais a fundo do teatro de rua, a performance e o cabaré político, com notáveis referências na melhor cena latino-americana contemporânea, hoje creio e saúdo com júbilo, que o cabaré, inteligente e atual, chegou para ficar com *CCPC* e seu discurso híbrido, suas múltiplas exigências técnicas e seu compromisso crítico com a realidade social.

Com temporadas no Patio Colonial de Matanzas, sede local da Asociación Hermanos Saíz, duas apresentações no Centro Cultural El Sauce, e durante três semanas de quinta a domingo, em pleno período de férias de verão em julho, na Sala Tito Junco do Centro Cultural Bertolt Brecht, ambos na capital, e em cada representação com sala cheia, *Cuban Coffee by Portazo’s Cooperative* descobre uma mescla fecunda de abundantes desdobramentos, música, baile, passagens estelares de show de travestis, debate patriótico e social muito atual.

Mecánica e *Cuban Coffee by Portazo’s Cooperative* são signos inequívocos de um teatro que sabe pôr-se em consonância com estes tempos, pela capacidade artística de criar, de nos olhar por dentro e de pensar, entre as sombras e os erros, na possibilidade e na necessidade de um mundo melhor.

***Vivian Martínez Tabares** é crítica e pesquisadora teatral, editora e professora. Desde 2000 dirige a revista Conjunto e o Departamento de Teatro da Casa de las Américas, onde organiza a Temporada Mayo Teatral.

[3] “Fula” é a forma popular como designam indistintamente o dólar e o CUC (peso cubano convertível), equivalente a 25 pesos cubanos.

Publicações de textos da nova dramaturgia Latino-americana

P.E.R.I.F.É.R.I.C.O:
AÇÃO SOLIDÁRIA DE DIVULGAÇÃO DA DRAMATURGIA LATINO-AMERICANA

Sidnei Cruz*

Por outro lado, uma falsa ideia de proximidade nos coloca num conforto preguiçoso e preconceituoso dentro do continente americano do Sul. Artur Azevedo, no texto *A Capital Federal*, já sinalizava ironicamente, num diálogo entre um português e uma espanhola, essa equívoca parentela entre as duas línguas:

EUSÉBIO - Pensei que a madama embrulhasse língua comigo, e eu não entendesse nada que a madama dissesse, mas tô vendo que fala muito bem o português.
LOLA - Eu sou espanhola e... o senhor sabe... o espanhol parece-se muito com o português; por exemplo: hombre, homem, mujer, mulher.
EUSÉBIO - E como é chapéu, madama?
LOLA - Sombrero.
EUSÉBIO - E guarda-chuva?
LOLA - Paráguas.
EUSÉBIO - É! Parece quase a mesma coisa!

> "Garimpamos com muita dificuldade, devido à falta de traduções e mesmo o acesso aos textos de países como Cuba, por exemplo"

Quando viajamos pela América Latina sentimos os sintomas afetivos das proximidades culturais, ficamos encantados com as variações da língua espanhola, com seus sotaques e melodias e, não raro, nos vemos embriagados com as enganosas facilidades comunicacionais. Flanando por esses países, nos surpreendemos com as descobertas ao acaso, pelas ruas e becos, livrarias, bisbilhotando as estantes e balcões empoeirados dos sebos ou regateando edições antigas pelas calçadas e barracas das feiras da Plaza de Armas em La Habana Vieja ou em San Telmo, Buenos Aires, ou mesmo trocando revistas e livros, mano a mano, como aconteceu no 14° Festival Internacional de Mimos y Clowns (Mimame) em Medellín, Colômbia, realizado em 2011, oportunidade que tivemos por meio de uma ação de intercâmbio com a Corporacíon Artística La Polilla, já como um desdobramento de um encontro em Havana, Cuba, mediado pelo João Carlos Artigos do Teatro de Anônimo, em 2010. Também foi importante a nossa visita à Escola Nacional de Arte Teatral do México, dando consequência a uma Residência Artística no Espaço Cultural Escola Sesc e desdobramentos de parcerias com a UNIRIO, em 2014. E, em 2015, nossa participação no Festival Internacional de Teatro de Santa Cruz de La Sierra, Bolívia, estreitando laços com o grupo El Masticadeiro.

As iniciativas culturais mais criativas provém de *insights*, apostas nas atitudes de curto alcance e longa duração no tempo. Foi Susan Sontag quem nos deu a pista para o ato de solidariedade que representa a tradução: "difundir, transportar, disseminar, explicar, tornar (mais) acessível"[1]. Os problemas de troca e difusão entre a língua espanhola e a língua portuguesa são antigos, envolvem disputa, prestígio, tradição, reconhecimento, diplomacia, política de mercado: "temos maior facilidade de acesso à dramaturgia e aos espetáculos de origem europeia e norte-americana do que ao teatro feito nos países vizinhos"[2].

Sabemos que, desde o século passado, iniciativas (encontros de grupos, festivais, traduções, publicações, leituras, debates) importantes contribuíram e contribuem para aproximar e apresentar autores e artistas teatrais da América Latina entre nós. Cada um desses núcleos de pesquisa deu a sua cota de esforços: "Garimpamos com muita dificuldade, devido à falta de traduções e mesmo o acesso aos textos de países como Cuba, por exemplo"[3]. Um rápido

1 SONTAG, Susan (1933/2004). *Ao Mesmo Tempo*. Trad. Rubens Figueiredo. São Paulo: Cia das Letras, 2008.
2 Lembra Hugo Villavicenzio in: *Teatro da América Latina*; Edição Teatro-Escola Célia Helena, 2004.
3 NASCIMENTO, Reginaldo. "Fronteiras, o Teatro na América Latina" in: *Caderno do Kaus: o Teatro na América Latina*. Projeto Fronteiras/Teatro Kaus Cia. Experimental. São Paulo: Scortecci, 2007.

levantamento de dados nos demonstrou um mapa modesto, onde se destacam autores recorrentes e identificados com certos períodos da história política do Brasil e da América Latina. Então, naturalmente, fomos percebendo que era preciso soletrar novos nomes. Fomos recolhendo, consultando, lendo e verificando o que seria pertinente colocar em jogo. Portanto, apresentar autores (novos ou antigos), porém ainda desconhecidos, passou a ser uma das linhas de uma atuação pontual e simples: diversificar, renovar, ampliar.

Foi com esse espírito lúdico, como num jogo típico dos situacionistas, que espalhamos à frente da equipe de tradutores os livros (algumas coletâneas), revistas, cadernos, coleções[4] e originais recolhidos pelas andanças latinas. Procuramos nos associar a tradutores[5] experientes ou amadores e, também, a pesquisadores atuando em zonas de fronteiras como literatura comparada, questões de gênero, filosofia, teoria teatral e poesia, orientando-nos por caminhos que levam às diferentes áreas de intersecção com as artes. Neste sentido, buscamos dispor os dramaturgos e as suas peças numa provisória companhia em viagem (a publicação), para suscitar inquietações, analisar, associar e fazer aproximações ou digressões sobre a "desconstrução e as estruturas dramatúrgicas atuais"[6] ou simplesmente para criar oportunidade para o simples prazer de ler um texto escrito para ser encenado, premissa que já convida e predispõe o leitor para uma condição imaginativa específica. Até o momento publicamos três volumes[7], somando doze textos[8], contemplando autores de nove países. Com exceção de Gustavo Ott, os demais autores nunca foram traduzidos, publicados e encenados no Brasil, salvo engano. Destacamos entre os textos um representante do Teatro Queer[9], *Eusébio Ramirez*, de Mariana Moro, tendência da dramaturgia contemporânea argentina.

> Foi com esse espírito lúdico, como num jogo típico dos situacionistas

A ação do P.E.R.I.F.É.R.I.C.O. completa-se com as sessões de leituras públicas abrindo espaço para a protagonização do texto no ambiente de estudo cuidando da recepção ao ressaltar aspectos intrínsecos à dramaturgia de palavras e situações, mostrando as possibilidades que o texto oferece para uma e outras encenações. A leitura pública é um momento de atenção e análise, mesclando a fruição com um ambiente de estudo a partir de interrupções estratégicas para comentários (inserindo o público) e/ou projeções (referências do texto, informações sobre o autor, fotografias, etc.) ou para pedir que o público leia passagens do texto para estabelecer novos pontos de vista. A leitura pública é importante por não se confundir com outra metodologia: a leitura encenada, por exemplo, onde, geralmente, é ressaltada a espetacularidade do texto a partir da visão de uma direção e apresentando um produto que fica no meio do caminho entre a leitura e a encenação. A leitura pública reverbera enquanto processo, instigação para que a obra dramatúrgica permaneça aberta para tantas abordagens quantas forem possíveis, porque a meta é dar a conhecer.

As relações culturais desenvolvidas entre os países da América Latina são complexas por várias razões, a principal delas é a língua, pois a região engloba 20[10] países, falando o espanhol, o português, o francês e também línguas maias, guarani, quéchua, crioulo e outras. Quando Ieda Magri[11], referindo-se à literatura brasileira, diz que "todas as notícias de publicação de brasileiros na América Latina apontam o México e a Argentina como os países mais interessados em conhecer e dar a conhecer nossos autores", percebemos o quanto ainda temos de caminhar. Porém, a situação da dramaturgia brasileira ainda é pior. Pretendemos dar nossa contribuição no sentido apontado por Susan Sontag, de gesto solidário de difusão da dramaturgia latino-americana no nosso país, na expectativa de que, também, os nossos vizinhos comecem a ampliar suas traduções dos dramaturgos brasileiros para além dos dois ou três nomes já consagrados. Isto é, um pequeno movimento de solidariedade e provocação intra-continental. Foi assim, derivando pela América Latina, que nasceu o desejo e a ação de construir o projeto de intercâmbio que denominamos P.E.R.I.F.É.R.I.C.O. No passo do gato seguimos no escuro.

***Sidnei Cruz** é diretor, dramaturgo e produtor cultural.

4 Ressaltamos a importante coleção mexicana *Paso de Gato*, fonte preciosa para o nosso trabalho.

5 Carlito Azevedo e Ieda Magri traduzem e fazem a revisão técnica das traduções; tradutores convidados: Claudia Sampaio, Lucas Feres, Karen Basaure, Leonardo Munk, Lívia Krykhtine, Carolina Correia dos Santos, Josefina Mastropaolo, Rodrigo Valdés Ferreyra e Pedro Freire.

6 Ver HERAS, Guillermo. *Las Estructuras Dramatúrgicas Atuales: aproximaciones*. México: Paso de Gato, 2011.

7 Coleção Incubadora Cultural: volume 6/2012; volume 8/2013; volume 13/2014. Rio de Janeiro: Ed. SESC/Escola SESC de Ensino Médio/Gerência de Cultura.

8 V.1 *Daniel e os Leões*, de Maikel Rodrigues de La Cruz/Cuba; *Desaparecidos*, de Claudia Eid/Bolívia; *Papai está em Atlantida*, de Javier Malpica/México; *Dois amores e um bicho*, de Gustavo Ott/Venezuela; V.2 *A ilha deserta*, de Robert Arlt/Argentina; *Rua de mão única*, de Sara Joffré/Peru; *O último tango*, de Álvaro Ahunchain/Uruguai; *Atribulações de um autor desconcertado, ou a saga do espelho constante*, de José Félix Asad Cuéllar/Colômbia; V.3 *Aula dura*, de Luís Barrales/Chile; *Eusébio Ramirez, penas e alegrias de um transformista*, de Mariana Moro/Argentina; *Morrerei em Paris* de Juan Rivera Saavedra/Peru; *Ninguém pertence a esse lugar*, de Mariana Gándara/México.

9 OBREGÓN, Ezequiel. (Compilador) *Teatro Queer*. Colección dirigida por Jorge Dubatti. Buenos Aires: Antologías Colihue Teatro, 2013.

10 Argentina, Bolívia, Brasil, Chile , Colômbia, Costa Rica, Cuba, Equador, El Salvador, Guatemala, Haiti, Honduras, México, Nicarágua, Panamá, Paraguai, Peru, República Dominicana, Uruguai e Venezuela.

11 MAGRI, Ieda. "Existe literatura brasileira fora do Brasil?". In: *Miradas a la narrativa contemporânea latino-americana.* Costa Rica: 2014. Jalla — Jornadas andinas de literatura latino americana. Acesso em setembro de 2015: http://www.jallacostarica2014.una.ac.cr/index.php/repository/func-startdown/22/.

Encenação *Un Día Qualquiera* do grupo Abya Yala da Costa Rica

PRINCÍPIOS DA **TRANS-FORMAÇÃO** DO ATOR NO TEATRO DE GRUPO EM LATINO-AMÉRICA

ABYA YALA, YUYACHKANI, ÓI NÓIS AQUI TRAVEIZ

Gina Monge Aguilar*

"Eu, pessoalmente, penso que o ensino no teatro é um embuste, porque a arte não pode ser ensinada. Então, ensinar arte é estar enganando as pessoas".[1]

Santiago García (citado por ZAPATA, 2011, p.95)[2]

[1] Original em espanhol, tradução minha: "Yo, personalmente, pienso que la enseñanza en el teatro es una estafa, porque el arte no se puede enseñar. Entonces, enseñar arte es estar estafando a la gente."

[2] Comentário feito por Santiago García a Miguel Rubio Zapata e publicado no livro *Raíces y semillas: Maestros y caminos del teatro en América Latina* (2011).

Vacío do grupo Abya Yala da Costa Rica

Cabe a nós, não o ensinar, mas possibilitar o espaço com a liberdade suficiente para a trans-formação acontecer. Foi a partir dessa premissa que tentei identificar princípios de trans-formação do ator em três grupos latino-americanos. *Abya Yala* da Costa Rica, *Yuyachkani* do Perú e *Ói Nóis Aqui Traveiz* do Brasil. Os princípios identificados surgiram da experiência ao longo dos seus anos de compromisso político com a sociedade e com a arte de ator; e auxiliam a delinear o caminho de uma pedagogia latino-americana.

Antes de começar com os princípios gostaria de esclarecer alguns conceitos utilizados, tais como o de *transformação.* Vejo a *formação* como uma viagem que *transforma*, por isso falo em *trans-formação*, vivida como uma aventura em que há fatos de suficiente relevância como para que o sujeito se veja obrigado a se voltar para si mesmo. Essa viagem formativa vem pela *experiência*. De fato, em alemão "experiência (*Erfahrung*) é, justamente, o que se passa numa viagem (*Fahren*), o que acontece numa viagem". (LARROSA, 2010, p.53)

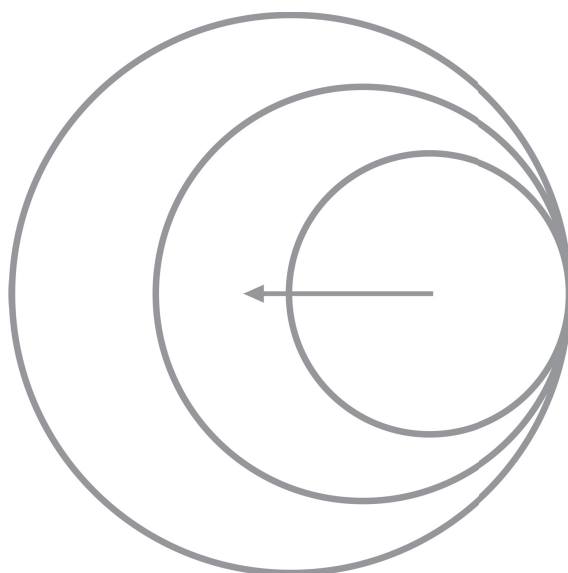
Oficina do grupo Abya Yala

Para Larrosa (2002) a experiência é aquilo que nos acontece e nos toca, e nesse caminho nos forma e transforma, e só aquele sujeito que vive a experiência, é passível de transformação. Então ao falar de princípios de *trans-formação* do ator no teatro de grupo, parto de que eles são gerados a partir da experiência dos sujeitos que o conformam e do grupo como um sujeito coletivo.

El último Ensayo do grupo Yuyachkani do Peru

TRANS-FORMAÇÃO NO TEMPO: NO FORA DO TEMPO

O tempo da *trans-formação* nos grupos, é visto como uma séria de círculos excêntricos, é uma alternativa à linearidade do processo com começo, meio e fim. E, diferente disso, conecta as diferentes etapas que convivem em contato num ponto comum. Larrosa (2010, p.78) ilustra este pensamento da seguinte forma:

El Patio do grupo Abya Yala

Assim, no processo não há mais um fora e um dentro e sim espaços fronteira de *trans-formação,* sem a preocupação de alcançar uma meta *x* ou *y* em determinado período. Mais do que isso, a finalidade é manter o contato entre as partes teoria-prática, sujeito-grupo, individual-social, etc.

TRANS-FORMAÇÃO NO GRUPO: CONTRA A MARÉ OU COMO REMAR A VÁRIAS MÃOS

> Sua proposta de democracia do trabalho [se referindo a Wilhelm Reich] sustenta-se no convívio alicerçado no interesse do bem comum, que só será viável se a educação tiver o sentido de preservar a capacidade de amar do educando. (SAMPAIO, 2007, p.71)

Numa sociedade em que prevalece o interesse particular sobre o comum, certamente falar de grupalidade e amor é quase uma heresia. No entanto, analisando a experiência dos grupos, os processos de *trans-formação* não existiriam sem esses dois fatores.

No grupo se exerce a liberdade, que diferente do senso comum no qual minha liberdade acaba quando começa a do outro, o que há é uma saudável interação em um ambiente de troca; não para ser iguais ou homogêneos, mas para conviver com pontos comuns e divergentes e levar isso ao crescimento do grupo, ou seja, é uma liberdade que "só se realiza na inter-relação, alimentada pelo impulso amoroso". (SAMPAIO, 2007, p.71).

"Numa sociedade em que prevalece o interesse particular sobre o comum, certamente falar de grupalidade e amor é quase uma heresia."

Sandra Steil em cena de *Medeia Vozes* da Tribo de Atuadores Ói Nóis Aqui Traveiz - Brasil

TRANS-FORMAÇÃO LIBERTÁRIA: *PO' DEIXAR COMIGO*

Auto-regulação[3] e liberdade são dois conceitos chave nos processos de *trans-formação* dos grupos. No entanto, não é tão simples como dizer que o ser humano pode se auto-regular e que, portanto, não precisa estabelecer relações de poder com os seus companheiros de criação, seja para se submeter ou para submetê-los.

Os processos de *trans-formação* em liberdade tem sido possíveis "em uma relação de confiança, na certeza de que o sujeito verdadeiramente livre e autônomo escolherá melhor. A liberdade não pode ser limitada por receios de que o homem se mostrará incapaz para a vida". (SAMPAIO, 2007, p.77)

TRANS-FORMAÇÃO NO ENGAJAMENTO: POLÍTICA E CRIAÇÃO

"É presente nos grupos a questão de que quanto mais respeito pela diversidade, maior evolução do coletivo."

Identifico nos grupos dois tipos de engajamento, o que tem a ver com a realidade social e política em que se vive, ou seja, o compromisso ético que o artista tem no questionamento da sociedade. Por outro lado, está o engajamento em relação a sua própria arte, à formação.

No *Yuyachkani* é utilizado o conceito de *cultura pessoal*. Refere-se ao engajamento do ator com relação a seu contexto e especialmente com relação àquelas coisas que perpassam sua formação. Ele é responsável por conhecer suas habilidades e fraquezas e trabalhar a partir desses pontos.

TRANS-FORMAÇÃO NA DIVERSIDADE: O MAR DE MIL AZUIS

> *O mar é um, mas não há uma cor só, o fundo muda a cor da água, a composição, mas tudo é mar.*[4]

É presente nos grupos a questão de que quanto mais respeito pela diversidade, maior evolução do coletivo. Resgata-se a particularidade do sujeito no coletivo, visando um permanente trânsito entre os dois de forma natural. Freire aponta:

> A sua sabedoria não consiste em colocar o barco ideológico e moral no rumo do meio-termo, mas saber quando é a hora de se associar aos outros e quando é o momento de se distanciar, quando é o tempo de pensar em si mesmo e quando é a hora de esquecer de si. (FREIRE, 1990, p.41)

[3] Sobre a auto-regulação: o conceito de auto-regulação, no pensamento reichiano, possui um sentido mais completo. A vida, para Reich, caminha em direção ao crescimento e ao novo. Assim, a auto-regulação não implica apenas a volta ao estado de equilíbrio, mas a possibilidade de um impulso para a mudança. "A diferença entre a vida orgânica e mola inanimada mecanicamente retesada é que o *ser vivo pode gerar nova tensão por si mesmo*. A auto-regulação, portanto, significa simultaneamente manutenção e criação." (SAMPAIO, 2007, p.66)

[4] Poema próprio.

Augusto Casafranca em *Adios Ayacucho* do grupo Yuyachkani

TRANS-FORMAÇÃO NA INDIVIDUALIDADE: SEM TESÃO NÃO HÁ SOLUÇÃO

Utilizo o título do livro de Roberto Freire *Sem tesão não há solução* (1990) devido ao fato de ter visto nos grupos uma pedagogia *tesuda*, como diria Freire. Entendo a palavra tesão como a paixão e prazer na realização de alguma ação ou processo. E isso foi muito presente neles.

As mudanças operadas pelo tesão no trabalho artístico, pelo engajamento político e criativo, pelas possibilidades de mudança que o teatro oferece viabilizam a existência libertária no grupo. Ter o prazer e o tesão como princípios não implica na inexistência do desprazer. No entanto, a busca é para que o desprazer seja apenas parte da angústia característica anterior a uma resolução.

TRANS-FORMAÇÃO NO CORPO: OU COMO DERRUBAR O COLONIZADOR QUE LEVAMOS DENTRO

Nos grupos foi marcante a questão de que a *trans-formação* começa no corpo do sujeito. Tomando corpo num amplo sentido, corpo físico, corpo sutil, corpo sensível, corpo pensamento. Não deixando a cabeça tomar conta de tudo, ela é mais uma parte, importante, mas não a única a reger nosso comportamento. "O corpo é inteligente, a mão pensa, o seio pensa, nós pensamos, quer dizer, a nossa afetividade está em todo o corpo". (FARIAS- entrevista, 2013)

O trabalho começa por fazer entender ao sujeito que ele tem o direito de existir, de ocupar um lugar no espaço, que o seu corpo é seu território e que por anos foi colonizado, tolhido nas suas funções. Ai é preciso fazer com que o corpo se saiba livre, se saiba lúdico, se saiba potência. Que o ator habite o corpo.

TRANS-FORMAÇÃO NO PROCESSO CRIATIVO: O DESAFIO CÊNICO

> Ensinar já é encenar; encenar é ainda ensinar. Não dissocio os dois atos: encenação e formação do ator. (LASALLE; RIVIÈRE, 2010, p.5)

Não necessariamente toda a formação acontece na realização de um projeto cênico, mas a prática teatral tem sido um componente pedagógico fundamental nos processos de *trans-formação* dos grupos.

Coloco o nome de *desafio cênico* precisamente porque é na encenação vista como desafio que a *trans-formação* acontece. É nesse processo que o ator se propõe o desafio de adquirir novas técnicas, da convivência com a diversidade, do aprendizado pela experiência e até de mergulhar no estudo de outras disciplinas que dialogam com a proposta cênica. Saber que aquilo que estou aprendendo vai ter um lugar de experimentação tem incentivado o ator a estudar.

TRANS-FORMAÇÃO NO COMPARTILHAR: O DESAFIO PEDAGÓGICO

> O trabalho de voltar atrás e pensar que tenho que explicar o que tenho construído dentro do grupo durante muito tempo, é uma coisa muito importante. Aprender a explicar, porque a gente aprende com aquilo que a gente está fazendo.[5] (GONZÁLEZ- entrevista, 2013)

O desafio pedagógico tem colocado os atores dos grupos na posição de se preparar na teoria e na prática a respeito da criação. Ele, que já passou pelo corpo os princípios de trabalho, encontra as estratégias para que seus alunos vivam uma experiência a partir de sua reelaboração pedagógica.

Os grupos colocam o desafio pedagógico como algo inerente ao aprendizado teatral. Ana Correa do grupo *Yuyachkani* em entrevista com Narciso Telles fala sobre isso:

> É isso que eu digo permanentemente aos alunos: roubem os princípios e experimentem em vocês, porque o caminho natural de um ator ou atriz é ser professor. [...] por isso eu tenho que preparar vocês e dizer que não levem o que digo, podem escrever, mas experimentem, porque o que eu estou ensinando é o que eu tenho experimentado. (TELLES, 2008, p. 53)

[5] Original em espanhol, tradução minha: "Pero ese trabajo de volver y pensar que tengo que explicar esto que he construido dentro del grupo durante mucho tiempo, es una cosa muy importante, el aprender a explicar, porque uno aprende de lo que uno está haciendo."

Abya Yala, Yuyachkani e Ói Nóis Aqui Traveiz são três dos vários grupos latino-americanos que têm desenvolvido suas próprias pedagogias pautadas nos anos de experiência e que felizmente têm trilhado um caminho de troca de aprendizados.

TRANS-FORMAÇÃO NAS CONEXÕES: OU DE COMO DEIXAR A PORTA DA CASA ABERTA

Aquí está mi casa abierta,
hay un plato por ti en nuestra mesa,
sombra de árbol para tu cabeza,
libro abierto tu vida a mi puerta
Guardabarranco[6]

Os grupos têm proporcionado espaços para o encontro e a convivência que permitem compartilhar elementos culturais e criativos. A *trans-formação* está pautada, portanto, num espírito de troca entre as diferentes experiências pedagógicas latino-americanas com o intuito de fazer conexões, e aprender conjuntamente.

Vendo as pedagogias dos grupos, só me resta dizer que a *trans-formação* não está isolada do que está acontecendo na região, e todo esforço será pouco para entendermos que nós somos os criadores do teatro latino-americano e com ele os criadores de novas pedagogias sustentadas na experiência dos grupos, que ao longo dos anos visaram encontrar uma forma de se engajar como sujeitos-artistas.

Abya Yala, Yuyachkani e Ói Nóis Aqui Traveiz são três dos vários grupos latino-americanos que têm desenvolvido suas próprias pedagogias pautadas nos anos de experiência e que felizmente têm trilhado um caminho de troca de aprendizados. Portanto, é chegada a hora de pensarmos e pesquisarmos cada vez mais profundamente as pedagogias de ator geradas na América Latina. Esse artigo é só um apontamento dessas possibilidades. Deixando a casa aberta para trocas, convívios e conversas.

Rebeca Ralli e Julian Vargas em *El Último Ensayo* do grupo Yuyachkani

***Gina Monge Aguilar** é professora, atriz e diretora de teatro costarriquenha residente no Brasil há nove anos e meio. Atualmente é docente no Departamento de Artes Cênicas da Universidade Estadual de Campinas UNICAMP. Desenvolve pesquisas sobre a trans-formação do ator, especialmente na área de corpo-voz, assim como sobre o teatro latino-americano.

Referências

FARIAS, Tânia. Entrevista com membros do grupo Ói Nóis Aqui Traveiz. Porto Alegre, Brasil, 21 de janeiro de 2013. Entrevistadora Gina Monge Aguilar. Gravação em Gravador digital de voz Olympus WS-300M e transcrição.

FREIRE, Roberto**.** *Sem tesão* não há solução. São Paulo: Fundação Peirópolis, 1990.

GONZÁLES, Oscar. Entrevista com membros do grupo Abya Yala. San José, Costa Rica, 20 de setembro 2010. Entrevistadora Gina Monge Aguilar. Gravação em Gravador digital de voz Olympus WS-300M e transcrição.

LARROSA, Jorge. Notas sobre a experiência e o saber da experiência. In: *Revista Brasileira de Educação.* São Paulo, n.19, jan./fev./mar./abr, pp. 20-28. 2002.

LARROSA, Jorge. *Pedagogia profana: danças, piruetas e mascaradas.* Tradução: Alfredo Veiga Neto. Belo Horizonte: Autêntica, 2010. 5ta edição.

LASSALLE, Jacques; RIVIÈRE, Jean-Loup. *Conversas sobre a formação do ator.* São Paulo: Perspectiva, 2010.

SAMPAIO, Zeca. *Educação e liberdade em Wilhelm Reich.* São Paulo: Perspectiva, 2007.

TELLES, Narciso. *Pedagogia do teatro: e o teatro de rua.* Porto Alegre: Mediação, 2008.

ZAPATA, Miguel. *Raíces y semillas: Maestros y caminos del teatro en América Latina.* Lima: Grupo Cultural Yuyachkani, 2011.

[6] Letra da música *Casa Abierta*, do dueto nicaraguense *Guardabarranco.* Integrantes: Kátia e Salvador Cardenal.

Cena de *Viúvas - Performance Sobre a Ausência* em que Sophia (Tânia Farias) revela corpos de desaparecidos

PERFORMANCE E A TEMPORALIDADE DA TRANSIÇÃO BRASILEIRA

Marcos Steuernagel*

No dia 16 de maio de 2012, vinte e sete anos após o fim do regime militar, a presidente Dilma Rousseff inaugurou a Comissão Nacional da Verdade. A importância da cerimônia foi atestada pela presença de todos os antecessores de Dilma, dois dos quais também haviam sido perseguidos pela ditadura. Fernando Henrique Cardoso foi cassado da USP e se exilou no exterior, Lula foi preso ao comandar greves no ABC, e Dilma foi presa e torturada pelo regime. Em seu discurso, a presidente destacou a colaboração dos governos anteriores, mas também apontou o longo tempo que levou para que a comissão fosse finalmente estabelecida: "A força pode esconder a verdade, o medo pode adiá-la, mas o tempo pode trazê-la à luz. Hoje esse tempo chegou".

Essa curiosa articulação temporal ilumina certas particularidades da transição brasileira. Inspirados pela Comissão da Verdade e Reconciliação da África do Sul, a América Latina foi palco de uma série de organismos oficiais que visavam reparar os danos causados por regimes de repressão e prevenir que eles voltassem a acontecer. O presidente argentino Raul Alfonsín anunciou a Comisión Nacional sobre la Desaparición de Personas poucos dias depois de tomar posse, em 1983. Até mesmo no Chile, onde Pinochet conseguiu manter-se como chefe das Forças Armadas e senador vitalício, o presidente Patricio Aylwin nomeou uma comissão no seu primeiro ano de governo, e o Informe Rettig foi publicado em 1991.

No Brasil, nosso primeiro presidente civil foi Sarney, ex-presidente da ARENA, o partido dos militares. Mas até mesmo a escolha de Tancredo como o candidato da oposição em 1984 foi pautada justamente por representar a atitude conciliatória que muitos, tanto na esquerda quanto na direita, acreditavam ser imprescindível para uma transição democrática bem sucedida. Nesse sentido, sua eleição representou menos uma ruptura radical com a ditadura e mais um passo em um longo processo que começou com a "distensão" de Geisel em 1974, e que teve seu auge na Lei da Anistia de 1979. A ruptura também não viria no governo Collor, mais ligado ao velho coronelismo do Nordeste do que aos movimentos de redemocratização. Mas o fato marcante é que tenham sido necessários dois mandatos de FHC, dois de Lula e a eleição de Dilma, todos pessoalmente afetados pela ditadura, para que enfim se estabelecesse uma comissão propriamente dita.

Em setembro de 2011, enquanto o Congresso encaminhava a aprovação final da Comissão para o Senado, o Ói Nóis Aqui Traveiz estreava *Viúvas - Performance sobre a Ausência*. Originalmente um romance do argentino naturalizado chileno Ariel Dorfman, *Viúvas* conta a história de mulheres que viam corpos desaparecidos emergirem às margens de um rio. Para tentar contornar a censura e publicar o livro no Chile, Dorfman, um exilado político da ditadura de Pinochet, situou a história na Grécia sob ocupação nazista. Anos depois, Dorfman colaborou com o então relativamente desconhecido Tony Kushner para transformar o romance em uma peça, publicada em 1998. Embora a história não se passasse mais na Grécia mas na América Latina, Dorfman fez questão de não identificar um país específico, no intuito de universalizar a experiência da repressão.

Os paralelos entre a peça de Dorfman e a transição brasileira são abundantes. *Viúvas* começa com o personagem do

Capitão, encarregado de conduzir a transição de um regime repressivo para a prosperidade econômica através da construção de uma fábrica de fertilizantes. O problema é que o lugar destinado à fábrica é o mesmo lugar em que os mortos do passado começam a reaparecer. Ao decidir montar *Viúvas* na Ilha das Pedras Brancas, conhecida como Ilha do Presídio por ter sido o destino de presos políticos durante a ditadura no Rio Grande do Sul, o Ói Nóis ampliou ainda mais a potencialidade dessas leituras. É preciso, no entanto, ler *Viúvas* do Ói Nóis não só à luz dos muitos paralelos com as experiências compartilhadas por outros países da América Latina, mas também à luz da temporalidade das mais de três décadas de resistência desse grupo e do contexto político em que ele surgiu.

A Tribo de Atuadores Ói Nóis Aqui Traveiz foi criada em 1978 por um grupo de jovens decididos a recuperar a potência de um teatro altamente politizado que havia sido desmantelado pela censura e a repressão do regime militar. O final dos anos 70 foram marcados por uma enorme crise social e econômica, e a falta de apoio à ditadura havia se tornado cada vez mais aparente, à medida que o milagre econômico ficava no passado e uma parcela cada vez mais significativa dos brasileiros sentia os efeitos da crise. Quando Figueiredo assumiu a presidência em 1979, o movimento por uma anistia "ampla, geral e irrestrita" era intenso. Figueiredo conseguiu, no entanto, aprovar uma lei que não só excluía certos setores da resistência, como incluía agentes do estado responsáveis por torturar, assassinar e desaparecer suspeitos de crimes políticos. O argumento por trás da anistia recíproca era que, ao beneficiar os dois lados, ela permitiria ao país superar o passado e olhar somente para o futuro.

Desde a Lei da Anistia, então, a linguagem da transição brasileira foi a da "reconciliação", mesmo depois da redemocratização. A performatividade da anistia no contexto da transição brasileira servia a um duplo propósito. Por um lado, ela produziu uma amnésia institucional que tinha por objetivo impedir comissões e julgamentos, uma política oficial que durou mais de 30 anos. As primeiras tentativas jurídicas que objetivavam lidar com os efeitos da ditadura, como a Lei dos Desaparecidos de 1995, continuaram com essa política, ao tratar as violações como questões particulares a serem resolvidas entre o estado e os familiares. Por outro lado, a amnésia institucional serviu perfeitamente às políticas neoliberais de colaboração entre estado e setor privado no pós-ditadura. A suposta inevitabilidade dos processos de globalização e desenvolvimentismo era apresentada como alternativa única para um Brasil que se anunciava como eterno país do futuro.

Nesse sentido, a resistência do Ói Nóis Aqui Traveiz está precisamente na sua recusa histórica de aceitar a temporalidade unidirecional de um Brasil neoliberal que impôs o olhar para a frente como única condição possível de existência. A decisão de criar, no final dos anos 70, um teatro capaz de ressuscitar a contracultura politizada da década anterior era o seu gesto de resistência contra um ambiente político que repudiava o olhar para trás. A radicalidade desse gesto só cresceu à medida que o Ói Nóis continuou a desafiar o crescente neoliberalismo nas décadas seguintes.

> **"A performatividade da anistia no contexto da transição brasileira servia a um duplo propósito."**

Quando *Viúvas* estreou em 2011, o governo já havia adotado uma linguagem de justiça de transição, embora com décadas de atraso em relação a seus vizinhos latino-americanos. A temporalidade do caso brasileiro, porém, levantava perguntas específicas. O que acontece quando uma Comissão é encarregada de investigar crimes cometidos há três décadas ou mais? As novas gerações se interessariam por abusos praticados antes que eles tivessem nascido? Quais seriam os efeitos de substituir uma narrativa de reconciliação por uma de justiça de transição?

Na penúltima cena da peça de Dorfman, o Capitão ameaça matar o neto de Sofia, a não ser que ela vá até o rio e diga para as mulheres pararem de perguntar sobre os desaparecidos.

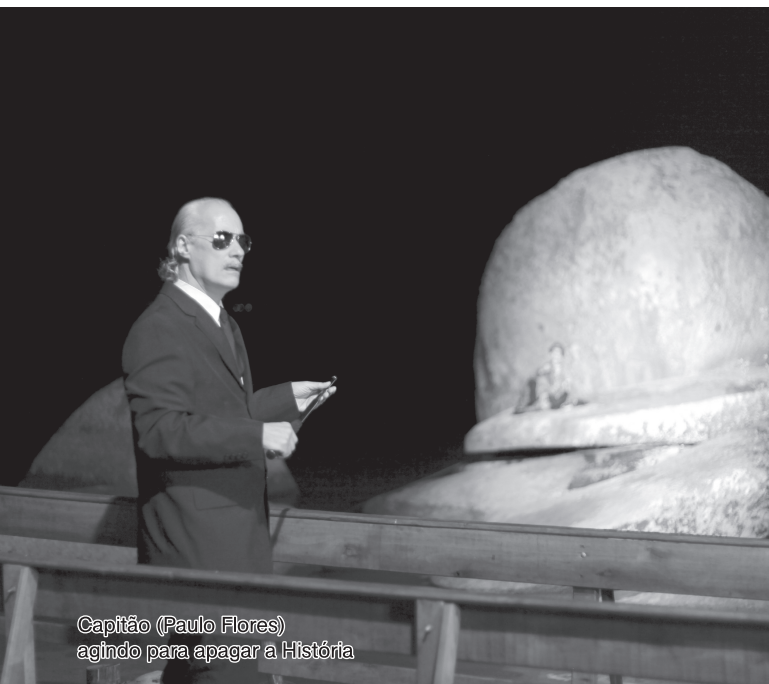
Viúvas - Performance Sobre a Ausência
Na foto os homens da transição
de uma ditadura civil militar

> **CAPITÃO:** O que eu preciso fazer para que você vá até o rio?
> **SOFIA:** Queremos que os homens venham para casa. Todos eles. Vocês os levaram vivos, nós os queremos vivos. Se estiverem mortos, queremos enterrá-los.
> **CAPITÃO:** Mas eu ofereci isso a você, eu…
> **SOFIA:** E depois disso, queremos que os assassinos sejam punidos. É isso que queremos, todas nós. Todas nós, lá no rio. (DORFMAN, 1998, p. 72).

Percebendo que Sofia não irá ceder, o Capitão mata a ela e seu neto. Antes, porém, há uma mudança de luz e o neto e sua avó têm uma conversa particular em um lugar em que ninguém pode ouvi-los. Na montagem do Ói Nóis, essa conversa acontece num espaço aberto, no qual Tânia Farias (que interpreta Sofia) segura um enorme pano sob uma luz azul. Enquanto conversam, ela começa a puxar o pano, revelando uma extraordinária pilha de corpos nus.

Na peça de Dorfman, esses seriam os corpos das pessoas desaparecidas e lançadas ao rio pelo regime opressor desse país latino-americano sem nome. Nem mesmo toda a violência do regime, no entanto, foi capaz de impedir a última performance de resistência desses corpos que, mesmo mortos, insistiam em emergir nas margens do rio onde Sofia os esperava. No Brasil, no entanto, mais do que os corpos dos assassinados, esses são os corpos vulneráveis dos que não foram contados, as vítimas da transição lenta, gradual e segura. Ao longo das quase três décadas de recusa de olhar para trás, muitos dos agressores, assim como muitas das vítimas, já haviam morrido ou envelhecido, seus corpos negligenciados em favor do mandato neoliberal de olhar para o futuro na transição brasileira.

Os corpos nessa pilha são o fruto do que Edson Teles e Vladimir Safatle (2010) chamam de a “exceção brasileira”, as maneiras que a ditadura encontrou de permanecer na estrutura jurídica, nas práticas políticas, na violência cotidiana, nos traumas sociais (p. 9). Como Teles e Safatle nos lembram, a ditadura brasileira se mede não pelo número de mortos deixados para trás, mas pelas marcas que ela deixa no presente:

Sophia sentada junto ao rio - a espera

Capitão (Paulo Flores)
agindo para apagar a História

Quando estudos demonstram que, ao contrário do que aconteceu em outros países da América Latina, as práticas de tortura em prisões brasileiras aumentaram *em relação aos casos de tortura na ditadura militar*; quando vemos o Brasil como o único país sul-americano onde torturadores nunca foram julgados, onde não houve justiça de transição, onde o Exército não fez um *mea culpa* de seus pendores golpistas; quando ouvimos sistematicamente oficiais na ativa e na reserva fazerem elogios inacreditáveis à ditadura militar; quando lembramos que 25 anos depois do fim da ditadura convivemos com o ocultamento de cadáveres daqueles que morreram nas mãos das Forças Armadas; então começamos a ver, de maneira um pouco mais clara, o que significa exatamente "violência". (p. 10)

Nesse sentido, os corpos vulneráveis que o Ói Nóis revela em *Viúvas* não são os corpos do passado que ressurgem, nem os corpos da transição neoliberal, mas os corpos que existem na temporalidade da performance. É porque eles estão ali, deitados e nus nas ruínas de um centro de detenção para prisioneiros políticos, que eles podem oferecer a presença de seus corpos como uma superfície para que se processe as temporalidades postergadas de um presente em que o Brasil reconhece, com quase três décadas de atraso, a inevitável necessidade de enfrentar o passado. É precisamente pela capacidade que o teatro oferece de moldar o tempo e a história, mas também por causa da recusa sistemática do Ói Nóis de olhar para a frente e ignorar o passado em seus mais de 35 anos de resistência, que esses corpos nus e vulneráveis são capazes de capturar a temporalidade da exceção brasileira.

Se a recente proeminência de vozes assustadoramente similares às que possibilitaram os massacres praticados pelas ditaduras latino-americanas parece às vezes difícil de compreender, não podemos nos esquecer de como a performatividade da transição brasileira treinou por décadas toda uma população a esquecer o passado. Mas é na performance que os corpos do Ói Nóis Aqui Traveiz insistem em perturbar essa temporalidade, como os desaparecidos na peça de Dorfman, que mesmo depois de mortos, teimam em voltar e nos forçar a ver um passado que nos esforçamos tanto por esquecer.

***Marcos Steuernagel** é pós-doutorando na New York University Abu Dhabi e doutor em estudos da performance pela New York University. É co-editor com Diana Taylor de *O que são os estudos da performance?* e está escrevendo um livro sobre performance e política no teatro contemporâneo brasileiro.

Referências

ABRÃO, Paulo; TORELLY, Marcelo D.; CRUZ, Rosane Cavalheiro. "Memória como reparação: contribuições da história oral para a reconstrução da memória e da verdade sobre a ditadura no Brasil." In *Marcas da memória: história oral da anistia no Brasil*, 7–13. Recife: Ed. Universitária da UFPE, 2012.

ALENCAR, Sandra. *Atuadores Da Paixão*. Porto Alegre: Secretaria Municipal da Cultura FUMPROARTE, 1997.

ATENCIO, Rebecca J. *Memory's Turn: Reckoning with Dictatorship in Brazil*. Critical Human Rights. Madison, Wisconsin: The University of Wisconsin Press, 2014.

AVELAR, Idelber. *The Untimely Present: Postdictatorial Latin American Fiction and the Task of Mourning*. Durham: Duke University Press, 1999.

DORFMAN, Ariel. *The Resistance Trilogy: With an Introduction and Afterword by the Author*. London: Nick Hern, 1998.

GRANDIN, Greg. "The Instruction of Great Catastrophe: Truth Commissions, National History, and State Formation in Argentina, Chile, and Guatemala." *The American Historical Review* 110 (1): 46–67. doi:10.1086/531121, 2005.

KOUDELA, Ingrid Dormien. *O Teatro De Resistência Do Ói Nóis Aqui Traveiz*. Porto Alegre, RS: Terreira da Tribo, 2008.

TELES, Edson; SAFATLE, Vladimir, eds. *O que resta da ditadura: a exceção brasileira*. São Paulo: Boitempo Editorial, 2010.

magos do teatro contemporâneo

OSVALDO DRAGÚN, UM HOMEM-TEATRO

Narciso Telles*

Convidado pelo Ói Nóis Aqui Traveiz, nesse número de 10 anos da Cavalo Louco, a tecer algumas brevidades sobre Osvaldo Dragún (San Salvador, Entre Ríos, 1929 - Buenos Aires, 1999) me fez recordar o que colocou Sartre ao colaborar com o projeto pedagógico de Jacques Copeau: devemos formar Homens-Teatro. Somos todos fazedores-pensadores-ensinadores-aprendizes, e é a partir desses [entre] lugares que quero trazer algumas implicações.

Dragún foi um dos mais importantes dramaturgos argentinos ligado ao teatro independente, o trabalho realista e comprometido com a realidade latino-americana, combinando preocupação intelectual, crítica da sociedade e da voz popular. Abandonou os estudos de direito para se dedicar ao teatro, ainda bem, pois se tornou um dos dramaturgos com mais destaque nas décadas de 50 e 60. Em 1943 ele se mudou para Buenos Aires, onde desenvolveu a sua atividade no Teatro Popular Fray Mocho.

O contexto político da época na Argentina é diretamente proporcional à força motriz dos trabalhos de Dragún. Estados Unidos e União Soviética em Guerra fria. Política invasiva norte-americana tentando conter os governos populistas na América latina, financiou (de forma bélica e pecuniária) os militares, para que estes tomassem o poder. Com os golpes militares, começaram os ciclos de ditaduras na América Latina, que foram pivô de transformações sociais, políticas e econômicas na Argentina e demais países latino-americanos.

O ambiente de repressão e censura foi matéria orgânica nas produções teatrais de Dragún, tendo como tema predominante a degradação do indivíduo diante da injustiça política e social. A *Historia del hombre que se convirtió en perro* traz consigo essa temática onde há a degradação do indivíduo em relação aos valores materiais, bem como críticas ácidas à ditadura, a qual foi o catalisador da deterioração das relações sociais. Teve sua estreia no teatro de Fray Mocho, em 1957, com mais duas outras estórias do espetáculo *Historias para ser contadas*. Dragún protagonizou a organização do movimento de resistência à ditadura (Teatro Abierto). Organizou o movimento junto a outras figuras ligadas ao teatro, dentre eles Roberto Cossa, Jorge Rivera Lopez, Luis Brandoni e Pepe Soriano, Ernesto Sábato e Adolfo Perez Esquivel. Este movimento repetiu-se na década de 80 com o lema "ganar la calle" (ganhar a rua) e o "Teatrazo".

> **O contexto político da época na Argentina é diretamente proporcional à força motriz dos trabalhos de Dragún.**

Em meados de 1950, quando já tinha experiência significativa como um adaptador e dramaturgo, Dragún ganhou sua consagração final com uma série de trabalhos de tom manifestamente social. O argumento destas peças tinha uma base histórica - *La peste viene de Melos* (1956) e *Tupac Amaru* (1957) - mas tratadas de modo a servir como uma reflexão sobre a sociedade e os comportamentos individuais desta. Enquanto isso, ele coloca sua atenção em personagens e situações da vida cotidiana contemporânea, como em *Historias para ser contadas* (1957).

No quadro multifacetado de teatro independente, destacou-se por sua assimilação do "efeito de distanciamento" de Bertolt Brecht, em um realismo socialista não sem elementos poéticos. Em sua produção abundante podem ser destacadas, junto com as obras já mencionadas, *El jardín del infierno* (1962), *Milagro en el mercado viejo* (1962), *Heroica Buenos Aires* (1966), *Historia del hombre que se convirtió en perro* (1967), *Historias de la cárcel* (1972), *Al violador* (1981), *Al perdedor* (1982), *Al vencedor* (1982), *Hijos del terremoto* (1986), *Volver a La Habana* (1989), *El delirio* (1991) e *La balada del loco Villón* (1992). Entre 1989 e 1995 ele liderou a Escola Internacional de Teatro para a América Latina e o Caribe (EITALC) e em 1996 foi diretor do Teatro Nacional Cervantes em Buenos Aires.

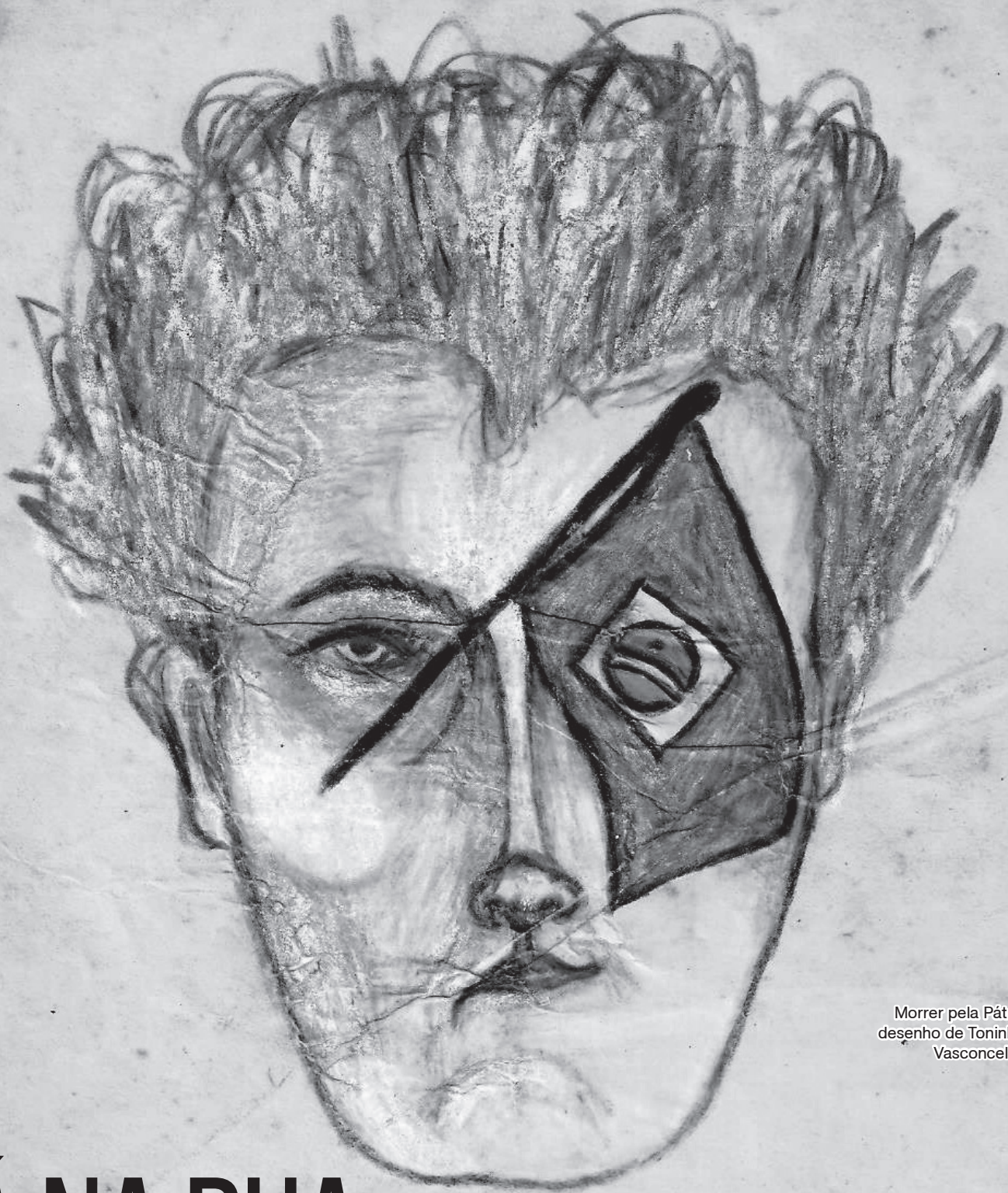
Segundo Magaly Muguercia "não havia em toda a América Latina nenhuma outra pessoa que pudesse dirigir a EITALC além de Osvaldo Dragún. Por isso o Governo de Fidel o chamou. Dragún era um homem do teatro latino-americano"[1]. Dragún, junto com Antunes Filho, Atuaualpa del Cioppo, Santiago Garcia, Amir Haddad, entre outros, compõem o que chamamos da geração do teatro moderno latino-americano. Responsável pela mudança no modo de produzir, fazer teatro e formar artistas no nosso Continente.

Este ideário de compartilhamento entre grupos na América Latina tem sua origem na experiência da Escola Internacional da América Latina e Caribe (EITALC) - criada em Havana durante o Encontro de Teatro da América Latina e Caribe, organizado pela Casa de Las Américas em 1987 - uma escola itinerante de formação teatral. Seus "talleres", que ocorreram inicialmente em Cuba e depois percorreram diversos países latino-americanos, tinham como proposta o ensino do teatro a partir da experiência e da vivência dos participantes com o projeto poético/técnico de cada grupo/artista que coordenava os "talleres" daquele ano. Reunir pessoas em torno de um projeto de trabalho específico de modo a compartilhar e problematizar as práticas de trabalho realizadas na América Latina naquele momento. A memória latino-americana aparece como a

> (...) necessidade de se apreender a memória ao mesmo tempo como reconstrução-evocação e irrupção, ao mesmo tempo consciência e emoção; com existência fora e dentro (inclusive de forma inconsciente, recalcada) dos indivíduos e grupos sociais e constituindo-se como fator essencial da constituição das subjetividades.[2]

Reconhecer-se como artista (ser político), compreender que a aquisição de conhecimentos técnicos pressupõe um compromisso ético com a história de seu país, entender o teatro como uma arte capaz de evocar as subjetividades da memória para a criação e fazer-pensar práticas pedagógicas que acionem na experiência a possibilidade de um conhecimento sensível. Esse é um dos legados deixados por Osvaldo Dragún para os artistas de teatro.

*** Narciso Telles** é ator, professor do Curso de Teatro da UFU,
Membro do Coletivo Teatro da Margem
e do Conselho Editorial da Cavalo Louco.

[1] Entrevista concedida a Narciso Telles. Uberlândia, 2014.
[2] SEIXAS, Jacy Alves de. *Halbwachs e a memória - reconstrução do passado: memória Coletiva e História.* In: História, São Paulo, 20. 2001, p 105.

Morrer pela Pátria
desenho de Toninho
Vasconcelos

TÁ NA RUA
MEMÓRIA E ACERVO

Ana Maria Pacheco Carneiro*

Boa parte de meu trabalho no Tá na Rua se fez em meio a anotações escritas, fotografias e vídeos do acervo documental do grupo, fato que me levou a ser identificada como "a memória do grupo", durante o período em que dele participei[1]. Assim, expor algumas informações sobre esse arquivo é também falar de uma memória muito pessoal e afetiva, que me leva a visualizar imagens, escritos e histórias relacionadas à constituição desse acervo.

Um acervo que foi se fazendo sem muita clareza e que nunca conseguiu se organizar completamente. Um acervo que muitas vezes sofreu danos irreparáveis, nas muitas mudanças de endereço que o grupo enfrentou lá pela década de 90, quando boa parte dele foi devorada por cupins que invadiram o espaço gentilmente ofertado por um amigo. E também, pelos "sumiços" indevidos de algum material, causado às vezes por "aquisições indevidas" de alguma fotografia ou até mesmo pelas perdas causadas por mãos que pretendiam organizar o material e acabavam descartando alguma coisa que, aparentemente, não tinha muito sentido estar ali guardada, mas que era parte das muitas memórias do grupo.

Manter uma memória do trabalho perpassou o processo de pesquisa do grupo Tá na Rua desde seu início. Na verdade, essa preocupação é anterior; ela nasce nos primórdios da pesquisa. As primeiras anotações sobre o trabalho tiveram início por volta de 1976, quando ainda éramos um grupo de pesquisa de linguagem teatral, formado por alguns atores interessados em seguir as buscas então iniciadas por Amir[2]. Formávamos o Grupo de Niterói (1975-1980), pois era lá, do outro lado da Baía de Guanabara (RJ), que tínhamos nossa sede: uma sala no DCE da UFF, cedida pelos estudantes, para a qual nos dirigíamos invariavelmente todos os finais de tarde, na barca das 18 horas (voltávamos na barca da meia-noite!), e nas tardes de sábado.

Foi nesse período que Betina[3] começou a anotar em um caderninho alguns acontecimentos de cada dia de trabalho. Nesse bojo, tudo cabia: que parte do texto fora trabalhada, com que atores, quais as discussões que haviam permeado o trabalho da cena naquele dia, as dificuldades e descobertas feitas, as observações de Amir e/ou de cada um de nós que haviam contribuído para esclarecer as questões surgidas e, até mesmo, coisas pontuais sobre as nossas conversas relacionadas com os acontecimentos políticos que vivíamos então, em plena ditadura e que era material importante para o aprofundamento das questões que envolviam o texto a partir do qual fazíamos a pesquisa: *Morrer pela Pátria*, um texto integralista, de Carlos Cavaco (1936), que relatava os acontecimentos na casa de uma família, no dia da Intentona Comunista, ocorrida em 1935.

Betina deu início a essas anotações certamente a partir do hábito que adquirira como estudante de sociologia. Aos

Caderno Ruas - 1980

poucos, porém, eu também passei a me interessar em fazer esse trabalho e passamos então a nos revezar nesses escritos. Eles nunca tiveram uniformidade. Nem havia critérios claros sobre o que anotar e como anotar. Diversos cadernos[4] foram sendo preenchidos com essas informações que contém preciosas observações sobre o trabalho de então.

Mas no acervo encontra-se ainda outra forma de "anotação", outro material que faz parte da memória do grupo nesse período. São os desenhos – um hábito introduzido pela forma compulsiva com que Amir "rabiscava" todo papel que encontrasse em nossa mesa de trabalho, durante os ensaios. Digo rabiscos, porque o eram realmente. Nessa época, Amir era incapaz de desenhar qualquer coisa. Mas a persistência era maior e assim, papel de embrulho, margens dos textos, qualquer superfície servia para ele tentar desenhar algo.

À medida que esses rabiscos começaram a lhe sugerir formas, ele foi aprendendo a definir as imagens que iam surgindo, a dirigir o traço que devia riscar para criar o que queria. E em breve alguns de nós, com maior ou menor saber/capacidade, também passamos a fazer desenhos, a levar lápis de cera ou de colorir, papéis... Material que ficava sobre a mesa e que cada um ia utilizando quando sentia vontade, enquanto comentávamos o trabalho feito ou refletíamos sobre alguma questão. Tais desenhos, em sua maioria, atestam apenas essa atividade dentro do grupo.

[1] Comecei a trabalhar na pesquisa orientada por Amir Haddad em 1976, e permaneci no Grupo Tá na Rua até 2002, quando me tornei professora efetiva na Universidade Federal de Uberlândia/MG, onde ainda atuo como professora colaboradora no Programa de Pós-Graduação em Artes e no PROF-Arte/UFU.

[2] Amir Haddad, diretor teatral, coordenador e orientador da pesquisa de linguagem teatral então desenvolvida, que visava aprofundar questões relacionadas ao trabalho do ator.

[3] Betina Waissman, atriz participante da pesquisa.

[4] Existem 6 cadernos do tempo do Niterói. A parte referente ao período 1978-79 foi digitalizada e entregue à FUNARTE, como relatório referente ao projeto de ocupação da Sala Joel de Carvalho, do Teatro Cacilda Becker (RJ). As anotações do período referente ao Tá na Rua constituem um sétimo caderno (Ruas – 80) e há também muito material em folhas soltas. Existe também um caderno pequeno, iniciado por Marilena Bibas, com as *Máximas do Tá na Rua*, onde ela anotava frases que eram significativas para nós, em determinados períodos do trabalho.

Grupo de Niteroi - caderno de agosto de 1978

Mas alguns apresentam impressões que tínhamos sobre a peça, os personagens, os espaços onde as cenas ocorriam, como a sala da casa de Marta (*Morrer pela Pátria*). São testemunhos desse pensar.

Anos mais tarde, em uma entrevista, Amir definiu com clareza o que significara esse movimento:

> Nós vínhamos da negação da prática de um certo tipo de teatro que a gente conhecia, sabia fazer e não queria fazer. Mas a gente não sabia o que queria fazer, qual era ess[a] outr[a] linguagem. Cada vez que a gente entrava no idioma conhecido a gente se calava, porque não queria mais falar aquela língua [...]
>
> Então havia grandes momentos de inatividade física teatral e de grande atividade intelectual, verbal, oral. [...] Isso fazia sair muita coisa pela boca, mas o corpo ficava inerte e ficava uma carga de energia grande. E aí eu começava a soltar no traço, no desenho. Eu sentia que descarregava bastante e os meus atores também percebiam isso com facilidade e viram que tinha uma descarga afetiva muito grande, emocional, energética, que não faziam [na cena] porque não encontravam o canal por onde soprar, mas a mão servia como esse cano de escapamento.
>
> Então por isso que eu digo que eu acho que [o desenho] foi um auxiliar poderoso nesse trabalho de descondicionamento ideológico dos atores, de repensar a prática do ator, do afeto como ideologia também, não é? Desse desarme, do desmonte da couraça ideológica, da libertação do ator.[5]

Essa relação com o desenho e também o hábito de fazer as anotações quase diárias sobre o trabalho acompanharam o grupo, ao longo do tempo. Quando se dissolveu o Niterói, com a saída de alguns atores, e se deu início a uma nova etapa da investigação - agora em espaços abertos da cidade, com a formação do Grupo Tá na Rua (1980) -, eles continuaram a fazer parte do trabalho. Lápis de cera, de colorir, papéis sobre a mesa, estavam sempre presentes e eram constantemente utilizados por nós, durante os ensaios e reuniões de trabalho.

Também desse período temos desenhos que são relacionados a temas ou a textos que estávamos trabalhando no momento. Lembro muito especificamente de alguns desenhos de Lucy[6], provocados pela história de um dos cordéis que utilizávamos - *Santo Antônio e a sereia do fundo do mar*. Seus desenhos tinham traços infantis e eram lindos, alegres, sempre muito coloridos. Lucy chegou a dirigir esse cordel, com uma turma de alunos, e com a participação de Ricardo Pavão na parte musical. O material criado por ele para essa atividade - bastante lúdico, com desenhos substituindo a notas musicais -, também se encontra no acervo.

A nova etapa da pesquisa trouxe consigo novas formas de "anotação" e manutenção de nossa memória: as fotografias, os vídeos. No período do Niterói, a pesquisa era muito internalizada; passamos cerca de quatro anos fazendo nossas investigações dentro da sala do DCE, em Niterói, sem apresentar qualquer resultado. Apenas em 1978, quando ocupávamos a sala Joel de Carvalho[7], começamos a realizar os nossos "ensaios abertos"[8], com presença de algum público. Mesmo esses ensaios, porém, tiveram pouco registro imagético. O trabalho realizado após a saída para a rua, entretanto, tinha todos os ingredientes para interessar aos fotógrafos: o ineditismo das apresentações de rua, então muito pouco presentes no espaço teatral brasileiro, o colorido de nossas roupas, a alegria de nossas rodas, que contavam inclusive com intensa participação do público.

5 Trecho de conversa entre Amir e João Alberto Clementino do Santos (João Grilo), ex-aluno das oficinas coordenadas por Ana Carneiro (1992-1993), e participante do Tá na Rua durante um breve período. A gravação da conversa foi feita pelo próprio João Alberto e destinava-se a servir de material para um livro: *Amir Haddad – o pensamento pulsa*. Essa transcrição é parte do material que restou de inúmeras horas de trabalho feito e que, infelizmente, se perdeu.

6 Lucy Mafra, atriz do Grupo Tá na Rua.

7 Refiro-me ao período de ocupação da Sala Joel de Carvalho, como parte de um projeto da FUNARTE que beneficiou alguns grupos que realizavam pesquisas no Rio de Janeiro, a partir de edital, com a cessão de espaços pertencentes ao Teatro Cacilda Becker (RJ).

8 Os "ensaios abertos" do Grupo de Niterói deram início a esse tipo de atividade, no Rio de Janeiro, abrindo os ensaios do grupo à participação do público. Ao longo de 1978 e 1979, o grupo realizou diversos ensaios tanto na sala Joel de Carvalho como em outros lugares.

Morrer pela Pátria
desenho de Amir ou Betina sem data

Além disso, logo após as primeiras apresentações feitas na rua, o grupo recebeu a proposta de apresentar um projeto para a então recém-criada RioArte (atual Fundação Rio) (1979). Como parte da proposta, incluímos a participação de um fotógrafo para acompanhar o grupo em todas as apresentações que fossem realizadas durante a vigência do mesmo (1981). Assim, Chico Ybarra se tornou o primeiro fotógrafo oficial do grupo e nós ganhamos algumas das melhores imagens sobre o nosso trabalho, então. Chico havia trabalhado em jornais, como fotógrafo de reportagens e com isso ganhara agilidade para clicar a máquina no instante preciso, e conhecimento de como entrar na cena sem interferir nos acontecimentos, o que o tornava um fotógrafo muito especial para o tipo de trabalho que fazíamos, totalmente improvisado e com muita movimentação.

Com o tempo, as anotações escritas não desapareceram, mas em alguns períodos se tornaram escassas. Fotografias e vídeos passaram a constituir o material mais abundante em nosso acervo, a forma principal de manutenção da memória de trabalho do grupo. Os fotógrafos se sucederam e alguns, como Guga Melgar, Fernando Lemos e Renato Velasco (que permanece até hoje fotografando diversos trabalhos do Tá na Rua) também criaram imagens fabulosas de nossas rodas.

Quando fiz o Mestrado em Teatro (UNIRIO-1998), as anotações e imagens sobre as apresentações e oficinas existentes no acervo do Tá na Rua foram a base de minha pesquisa[9], constituindo os documentos primários com que trabalhei. "Um material vasto e variado, por vezes extremamente generoso, minucioso, oferecendo descrições pormenorizadas de algumas apresentações, ensaios, oficinas, reuniões de avaliação, depoimentos pessoais dos atores sobre o trabalho e fotografias. Às vezes, entretanto, sucinto, parco, falho"[10].

No texto da dissertação, trechos dessas memórias contribuem para a reflexão teórica que desenvolvi, estruturando um trabalho historiográfico sobre o Tá na Rua naquele que considerei o momento definidor da linguagem do grupo: o ano de 1981, quando, a partir do projeto da então RioArte, o Tá na Rua realizou apresentações sistemáticas[11], formando sua roda duas vezes por mês, em bairros da periferia do Rio de Janeiro; e, paralelamente, desenvolveu as oficinas teatrais, que se tornaram o espaço por excelência de treinamento de seus atores e de passagem de conhecimento para aqueles que se interessavam pelas propostas do grupo.

Outro material muito rico que se encontra arquivado é constituído por gravações de ensaios e de avaliações dos trabalhos do grupo, feitas por Roberto Black, muitas vezes sem sabermos que a gravação estava sendo feita. Roberto se ocupava, geralmente, da parte sonora das oficinas e, com isso, às vezes ficava mexendo na aparelhagem enquanto conversávamos e, se percebia que o assunto era importante, começava a gravar. Com isso, se preservou uma memória sonora de alguns momentos de trabalho do grupo.

Hoje em dia, creio que deva ser mais claro para os grupos a importância das anotações de trabalho na constituição da memória de seu trabalho e, consequentemente, da memória desse teatro que se faz de forma paralela ao teatro oficial, convencional - o qual, este sim, é registrado por jornais, revistas, televisão como um bem precioso que precisa ser divulgado e preservado. O trabalho desenvolvido nos grupos, principalmente nos de teatro de rua ou naqueles que se dedicam a trabalhar junto a comunidades na periferia das cidades, não ganha interesse para a mídia e continua normalmente relegado ao esquecimento.

> "...a criação desses acervos se dá, de modo geral, a partir de uma ou duas pessoas do grupo."

Mas esses acervos particulares de cada grupo são, cada vez mais, fonte de interesse para os pesquisadores e estudiosos do teatro que se faz fora do mercado tradicional teatral. Percebem que nesses arquivos se encontram documentos que não são meros restos de um passado, mas memórias que muitas vezes revelam - e outras vezes escondem – imagens dos fatos e dos processos vivenciados. Descobrem que "Diante de um *documento*, há de se desarmar os olhos, para depois rearmá-los. Há de se trabalhar como um arqueólogo, descrever o que se tem diante dos olhos, descobrir camadas, temporalidades, identificar elementos que não eram visíveis, agrupá-los, interrelacioná-los. O *documento* não existe mais por si próprio, mas em relação a outros elementos, a outras séries [...]".[12]

De todo modo, a criação desses acervos se dá, de modo geral, a partir de uma ou duas pessoas do grupo. Dificilmente essa preocupação perpassa por todos os componentes, da mesma forma como não interessa a todos os cuidados com o figurino, com a produção ou qualquer outra parte específica do fazer teatral coletivo. Assim foi com o Grupo Galpão, com as anotações feitas por Vanda Fernandes desde o início do trabalho[13]. Assim foi com o Ói Nóis, com os cuidados de Paulo Flores de preservar os documentos relacionados ao grupo[14]. Assim foi no Tá na Rua, com as anotações iniciais de Betina e minhas, às quais acabaram por se agregar materiais de divulgação, matérias de jornais, entrevistas, e todo o acervo imagético que foi se acumulando.

***Ana Maria Pacheco Carneiro** é atriz eprofessora de teatro.

[9] CARNEIRO, Ana Maria Pacheco. *Espaço cênico e comicidade*: a busca pela definição da linguagem do ator (Grupo Tá na Rua – 1981), orientada pela Profª Drª Maria de Lourdes Rabetti (Betti Rabetti). UNIRIO, CLA, Mestrado em Teatro, 1998. Inédita.

[10] CARNEIRO, Ana Maria Pacheco. Obra citada, p.4

[11] Pelo Projeto aprovado, o grupo se comprometia a fazer mensalmente duas apresentações de rua e duas apresentações em espaço fechado. Estas terminaram, a partir da grande participação do público, acabaram por se transformar e passaram a constituir as oficinas do grupo, espaço de treinamento e formação de atores.

[12] LINS, Consuelo; REZENDE, Luiz Augusto; FRANÇA, Andréa. A noção de documento e a apropriação de imagens de arquivo no documentário ensaístico contemporâneo. *Revista Galáxia*, São Paulo, n. 21, p. 54-67, jun. 2011. p.61

[13] No espaço do CPMT (Centro de Pesquisa e Memória do Teatro), parte integrante do Galpão Cine Horto, encontram-se arquivados os cadernos de anotações que Vanda preenchia com informações sobre as apresentações do grupo.

[14] Ver em SILVA, Newton Pinto da. Arquivo cênico: a constituição do acervo da Tribo de Atuadores Ói Nóis Aqui Traveiz. In CAVALO LOUCO Revista de Teatro. Tribo de Atuadores Ói Nóis Aqui Traveiz. Ano 8, Nº 13, setembro 2013. pp. 39-41.

Arístides Vargas

ENTREVISTA COM O GRUPO MALAYERBA

Entrevista realizada com Charo Francés e Arístides Vargas na cidade de Santa Rosa de la Pampa em setembro de 2014 durante o Circuito Nacional de Teatro da Argentina.

Charo Francés

CAVALO LOUCO

EM QUE CONTEXTO SURGE O MALAYERBA? E POR QUE O MALAYERBA SURGE NESSE CONTEXTO? SABEMOS QUE CHARO É ESPANHOLA, ARÍSTIDES É ARGENTINO, COMO SE DÁ ESSE ENCONTRO DE ESTRANGEIROS NO EQUADOR?

CHARO FRANCÉS

O *Malayerba* surge *no* contexto. Somos três pessoas que não pertencem ao Equador e se encontram. Somos atores e estamos sós, não entendemos o mundo que nos rodeia, não conhecemos o Equador, não conhecemos sua cultura e nos reconhecemos entre os três como atores. Então... Vrum! Foi um pouco sair da solidão e poder nos encontrar com dois iguais, gente de teatro, para tentar compreender esse mundo. Vamos a um bairro muito pobre da periferia de Quito e ficamos ali um ano e meio para pesquisar essa realidade e tentar compreendê-la a partir do que somos. Então são três solidões de atrizes e ator, que se encontram desconcertados na metade do mundo e se juntam.

ARÍSTIDES VARGAS

Com os anos, com o tempo, temos repensado esse momento. Criamos um grupo de teatro como territorialidade fora do território comum, sem uma territorialidade afetiva e artística, que permitia aproximarmo-nos, entre nós, de uma maneira muito intensa, porque estávamos isolados em nós mesmos, na nossa própria desgraça como jovens que éramos nesta época. Passávamos muitas horas juntos nesses anos e todos os dias trabalhávamos, mas não estreávamos obras. Estávamos juntos, fazíamos exercícios, treinávamos e gostávamos muito disso, não gostávamos de estrear obras. Era um encontro, nada mais. Isso foi o início do grupo *Malayerba*. *Malayerba* é um território sem território. Um grupo que se cria para encontrar diferenças, porque éramos muito diferentes, muito distintos uns dos outros.

CHARO
Nos juntávamos e eu ensinava o que sabia a eles dois, ele ensinava o que sabia para nós, a outra companheira ensinava. Cada dia um mostrava aos outros, dirigia os outros.

ARÍSTIDES
E a isso foram se somando pessoas que também eram diferentem. Entrou venezuelano, entraram colombianos, chilenos. Essas pessoas eram um grupo de diferentes. E nós não havíamos proposto isso...

CHARO
Ocorreu.

ARÍSTIDES
Ocorreu. Também vinham equatorianos de diferentes províncias e lugares. Então criamos esse espaço, nós o fizemos pela diferença. Estamos falando dos anos 80, naqueles anos já a usamos para denominar nossa política teatral, não? Dizíamos que era "a política das diferenças". Não nos interessava anular tecnicamente nada. Por exemplo, Charo maneja uma técnica, Gerson Guerra maneja outra técnica, vocês viram o trabalho dele, é muito físico, muito corporal. Nesse território, nesse espaço chamado *Malayerba*, convivem técnicas diferentes, interesses diferentes. Nos construímos como experiência cada vez que fazemos uma obra de teatro. É assim que o fazemos, não? Nos interessa muito de cada um. Contemos nossa vida, porque nossa vida é importante. Esses pequenos sucessos em nossas vidas eventualmente compreendem a política do grupo. O grupo não é uma massa, não. São pessoas diferentes. Quanto ao grupo, isso nos interessa sobretudo. No início era um grupo de exilados e essa "política do exílio" acompanha o *Malayerba* o resto de seus dias. Não é unicamente o exílio político, na nossa perspectiva é também o exílio artístico, poético, cultural.

CAVALO LOUCO
MIGUEL RUBIO, DO YUYACHKANI, EM MAIS DE UMA OPORTUNIDADE EM QUE ESTEVE CONOSCO, AFIRMOU QUE "HÁ UMA CULTURA DO ATOR NO TEATRO DE GRUPO LATINO-AMERICANO". COMO VOCÊS TÊM UMA LONGA TRAJETÓRIA, VIAJAM BASTANTE E PARTICIPARAM DE MOMENTOS IMPORTANTES DA HISTÓRIA DO TEATRO LATINO-AMERICANO, GOSTARÍAMOS QUE COMENTASSEM ESSA AFIRMAÇÃO DO MIGUEL RUBIO E COMO PERCEBEM ISSO NO MALAYERBA.

CHARO
Eu estou de acordo com essa afirmação, acredito que a valorização da criação coletiva tenha sido decisiva para revalorizar a figura do ator. Penso que em outros lugares a figura do diretor é preponderante. Na Europa, a figura do autor e do diretor tem sido consideradas as "mentes ilustres" que guiam o resto e, portanto, os atores. Na América Latina, o movimento teatral é composto principalmente por uma horda de atores, todos querem ser atores, todos queremos atuar. Então a população maioritária que habita o teatro na América Latina é "atoral" e é uma população que não é submissa, que não aceita com facilidade a verticalidade no trabalho, que gosta de participar na produção total do trabalho. Quando digo produção, me refiro não só ao aspecto econômico, de venda ou difusão, mas à produção ética, conceitual, estética. O ator é uma figura muito protagonista. Creio que na América Latina, pelo contrário, ao menos em nossa experiência, tardamos muito em criar um diretor, uma diretora, um autor. Éramos atores que faziam de tudo, éramos cenógrafos, iluminadores, diretores, limpadores da casa. Escrevíamos artigos sobre nós mesmos, ou seja, éramos críticos. Tudo, tudo fazíamos nós mesmos. Tivemos que aprender a ser diretores depois e Arístides foi praticamente obrigado, empurrado a ser autor, porque não encontrávamos um material escrito que nos representasse. Ele protestava sempre e dizia "Temos que escrever nós mesmos! Temos que escrever nós mesmos!". Então eu escrevi e sofri muito, escrevi mal e passei muito mal. Um dia ele disse outra vez "Nós temos que escrever!" e eu lhe respondi "Estou farta! Escreve você!". Ele é obediente e escreveu, mas esta já é outra história, é sua história como autor... Enfim, quero dizer que sim, se falarmos em tom bíblico, primeiro foram os atores, depois os atores, mais tarde os atores, depois o diretor... Foi difícil, por fim também tivemos que inventar como era ser diretor em um grupo como o nosso, não?

ARÍSTIDES
O grupo vai se formando e vai estabelecendo laços visíveis e invisíveis, formas concretas e não concretas de relacionar-se, mas é uma relação particular, cada grupo é um organismo particular, então o *Malayerba* o fez assim. Certamente vocês estabelecem laços que com o tempo se transformarão na cultura do grupo de vocês. Já tem formas, maneiras das quais vocês não se dão conta, vivem um organismo com algumas chaves que estão ali e isso é parte da cultura de vocês. É importante refletir sobre isso para poder transmitir aos outros grupos, não? Como são as chaves culturais que cada grupo maneja, chaves culturais que estão aí pelo trabalho que realizam, pela vida que tem juntos. É bom e saudável conhecer essas chaves culturais, para poder transmitir. Em geral, quando falamos de grupo, falamos de questões organizativas e não é unicamente isso, há algo invisível que se estabelece nos grupos, são os laços emocionais, tão importantes quanto os outros laços e que formam a longo prazo essa cultura não concreta, essa cultura invisível.

CHARO
Para nós os atores não são pessoas que vão ao ensaio para fazer o que o diretor diz que temos que fazer, não! O ensaio é uma conversação, há um intercâmbio de propostas, essa é a base a partir da qual vai se criando a obra.

CAVALO LOUCO

COMO SURGE O DRAMATURGO, O AUTOR, ARÍSTIDES VARGAS? E COMO É ESCRITA A DRAMATURGIA NO PROCESSO DE CRIAÇÃO DO MALAYERBA?

ARÍSTIDES

No grupo *Malayerba* havia uma sensibilidade feminina muito forte, de muita identidade. Digo isso porque quando comecei a escrever e dirigir, foi um pouco por causa dessa força feminina, porque diziam "Bom, tens que fazer isso!". Charo e Susana eram, são atrizes de muita força e caráter, e eu comecei a escrever. Eu escrevia poesias quando era jovem, sempre me interessou a poesia... Porém não gostava muito do teatro que lia, o texto sempre me provocava algo estranho, quando os atores falavam era como se o texto fosse outra coisa, algo que vem de outro lado, não o compreendemos muito bem, é como se não fosse parte de nós. Nós tínhamos um trabalho físico, corporal, trabalho com as emoções, trabalho atoral, mas este outro trabalho – que é mais deter-se, sentar-se, pensar – o trabalho da escrita não tínhamos assimilado bem na nossa prática teatral. Aos atores interessa mais treinar o corpo, suar, cansar, esgotar-se, descarregar energia, então acreditamos que a atividade de escrever corresponde a um senhor que está enfiado em um quarto, em uma biblioteca escrevendo. Temos que investigar isso que aconteceu quando dissemos "Não, este é um assunto nosso!". Era como ter um pacote em um quarto por anos e não o ter aberto nunca! Um dia dissemos "Vamos abrir isso pra ver o que acontece...", o abrimos e resultou que dali saiu um universo totalmente novo. Isso foi pra mim, metaforicamente falando, o início e posteriormente as experiências se multiplicaram. Foi muito extraordinário descobrir que a dramaturgia, a escrita era assunto nosso e que podíamos fazê-la nos mesmos. Charo disse "Não, eu não escrevo!", mas isso não é verdade, ela escreve de outra maneira. Por exemplo, eu escrevi uma obra que se chamou *Jardín de Pulpos,* foi uma das primeiras que escrevi. Haviam dois personagens masculinos, ela se pôs a improvisar um deles e eu disse "Bom, eu sou o autor, eu troco! É muito bom o que está fazendo! Tanto que eu vou trocar!". O dramaturgo estava dentro do ensaio e a atriz, de alguma maneira, operava num nível dramatúrgico. E eu peguei e fui escrever as coisas que ela fazia nas improvisações, as reinterpretava, as devolvia. Se estabeleceu uma dinâmica entre nós que não era de dramaturgo-estático que escreveu algo definitivo, mas algo vivo, que vai mudando, algo que é como um corpo! Um corpo formado de palavras... Logo as experiências foram multiplicando-se.

> **"Pode ser o corpo que primeiro esboce a obra, a ação; ou o texto mesmo em si e não nós; ou simultaneamente, não há uma maneira exclusiva."**

CHARO

Não é fixo! Às vezes ele escreve uma obra, porque necessita escrever esta obra e então nós a trabalhamos e ele vai modificando ou não segundo o que nós propomos a partir desse texto. Outras vezes trabalhamos, por exemplo, a partir de ações físicas, de sequências de ações físicas que nós atores fazemos e ele depois escreve uma obra. Quer dizer, não temos uma única maneira de fazer as coisas, mas intervimos dependendo do momento vivencial do grupo. Então nos excursionamos em distintas possibilidades de texto, não? Pode ser o corpo que primeiro esboce a obra, a ação; ou o texto mesmo em si e não nós; ou simultaneamente, não há uma maneira exclusiva. O texto nem sempre precede o trabalho dos atores, podem coincidir, ir juntos.

CAVALO LOUCO

COMO FOI A CONSTRUÇÃO DA DRAMATURGIA DE *INSTRUCCIONES PARA ABRAÇAR EL AIRE*, E COMO A MEMÓRIA POLÍTICA FOI TRABALHADA NA CRIAÇÃO, A PARTIR DOS ENCONTROS COM A ABUELA CHICHA? COMO SE APROVEITOU O ENCONTRO PARA A DRAMATURGIA?

ARÍSTIDES

Conhecemos primeiro a casa onde isto havia passado, porque um amigo, quando estávamos caminhando, nos levou a um lugar e disse "Vou levá-los a uma casa que foi muito importante nesta cidade, onde aconteceram coisas horrendas. Esta casa está tal qual os militares a deixaram trinta anos atrás!". Isso nos surpreendeu muito. Esse foi o primeiro contato com este lugar. Posteriormente *Chicha*, a avó, falou conosco. Através de uma amiga em comum, ela disse que queria falar conosco e contar sobre o que havia acontecido nessa casa. Quando fomos na casa pela primeira vez, eu decidi escrever sobre ela. Eu estava escrevendo outra obra muito parecida com a que vocês viram, mas era outra coisa. Quando conhecemos *Chicha*, foi muito emocionante, pois é uma mulher extraordinária! Ela é uma mulher muito solitária e é uma luta muito solitária a dela. Não sei, tinha algo que não poderia explicar... Ela, como mulher, está envolta em algo que é invisível, potente, emocional, que te faz imediatamente se interessar profundamente pelo que está dizendo. Tivemos uma, duas, três reuniões. Na primeira vez que eu fui vê-la, aconteceu uma coisa muito rara. Eu estava em Buenos Aires, Charo não estava, estava no Equador. Em Buenos

Aires, no hotel onde estava, experimentei uma espécie de delírio de perseguição, pensei que estavam me seguindo. Tem a ver com quando eu era jovem, quando tinha vinte anos e era militante de esquerda. No outro dia veria *Chicha* e essa vivência foi muito... Estava tudo relacionado.

CHARO
Ele me ligou.

ARÍSTIDES
Liguei pra Charo e lhe disse algo que só teria falado naqueles anos...

CHARO
"Charo! Telefone não sei o que, mimimi, endereço, endereço rua não sei o que, não sei quanto..." Eu pensei, o que é que está acontecendo?! Que foi? "Anota, anota! Endereço não sei o que, telefone não sei que." E eu lhe disse, meu amor o que está acontecendo? Está com medo? "Anotou? Anotou??"

ARÍSTIDES
Foi uma espécie de porta de entrada para este universo... Do horror, do medo, da loucura, do descontrole. No outro dia fui ver *Chicha* e logo voltamos a nos encontrar. Nos dias que falava com a avó, ia tomando notas e notas e notas. Logo o escrevi, escrevi tudo. O que aconteceu com *Instrucciones*, aconteceu com outra obra que se chama *La Razón Blindada*. Em *La Razón Blindada* também aconteceu algo parecido.

CHARO
Escreveu como um louco sem parar, sem parar, sem parar, sem parar...

ARÍSTIDES
E compulsivamente, num escrever compulsivo onde escreves até que termina. Foi assim...

> **"Num escrever compulsivo onde escreves até que termina."**

CHARO
E logo mudamos coisas, modificamos a ordem de coisas... O casal de vizinhos, por exemplo, tal como ele havia escrito, o homem era o dominante. Para mim pareceu que havia um desequilíbrio na obra, porque entre os cozinheiros também o personagem masculino era o dominante, então eu lhe sugeri que mudássemos para compensar. Então é bonito, porque nada é fixo, o que se escreve não é uma doutrina. A verdade é que o texto é maravilhoso, mas é o lugar onde nós nadamos para ver o que há e como poder criar a partir disso.

ARÍSTIDES
Há em *Instrucciones* um elemento especificamente dramatúrgico. Essa avó está ficando realmente cega, na vida. Então eu disse "Vou escrever um texto que também se possa escutar, como quem diz um texto para cegos, para que feche os olhos e possa imaginar o que as palavras estão dizendo".

CHARO
Para que possam imaginar as imagens.

ARÍSTIDES
Há uma forte condensação poética, porque é um texto para cegos, para ela! Na verdade é um texto para um só espectador! Que é ela! Por isso a sensação do silêncio, essa obra tem a particularidade de falar individualmente para essa pessoa.

CHARO
Eu me especializei no trabalho do ator e, para mim, o silêncio é a possibilidade da atuação, é a possibilidade de dizer o texto, de vê-lo nascer do silêncio. Nessa obra minha busca, minha indagação sobre o ator, coincidiu com a dramaturgia e a origem desta dramaturgia, que era ela, que não via. Para pessoas que talvez não veem, como ele disse, a palavra tem uma importância singular de muitíssimo peso e, em consequência, o silêncio. São elementos que necessitam um do outro, um não existe sem o outro, para que se escute que a palavra tem que haver silêncio e vice-versa.

CAVALO LOUCO
VOCÊS ACREDITAM QUE A OBRA *INSTRUCCIONES PARA ABRAÇAR EL AIRE* PODE CONTRIBUIR PARA O PROCESSO DE PRESERVAÇÃO DA MEMÓRIA E A BUSCA POR JUSTIÇA NA AMÉRICA LATINA? ESSA É UMA PERGUNTA MUITO IMPORTANTE PARA NÓS, DO BRASIL, QUE RECÉM FORMOU UMA COMISSÃO DA VERDADE. E COMO ENCARAM A QUESTÃO DA MEMÓRIA NA DRAMATURGIA E NA LINGUAGEM TEATRAL DO MALAYERBA, POIS PERCEBEMOS QUE É UM TEMA RECORRENTE, ASSIM COMO O TEMA DO EXÍLIO, ESTE LUGAR DE ONDE ESCREVEM.

CHARO
Vocês perguntam algo muito difícil, que sempre nos perguntamos, como podemos desencadear possíveis mudanças políticas, como podemos contribuir para a justiça, como podemos afetar? Esta é a pergunta que nos constitui e é o sentido do nosso o que fazer teatral. Nos agrada o teatro porque podemos nos questionar pelo sentido de ser, de ser parte de uma humanidade, de um momento dado da história. Na América Latina temos problemas de desnutrição infantil, a mim isto me angustia. Não sabemos viver sem se perguntar, como posso acabar com isso? Ainda que a proposta seja utópica, é o que nos motiva a levantarmos todas as manhãs e afetar, afetar o mundo de alguma forma. Se o conquistamos ou não, não sabemos. Essa obra particularmente, é uma obra que tem uma *Espada de Dâmocles* em cima. Queremos contribuir para o encontro de Clara Anahí Mariani e, através deste nome e so-

brenome, falamos de nomes e sobrenomes dos demais desaparecidos na Argentina, na América Latina, no Irã, no mundo! Digo que tem uma *Espada de Dâmocles*, porque no dia em que todos aparecerem não será mais necessário fazer a obra! Isso me agrada, porque é a primeira obra que tem a esperança de morrer! Se isso acontecesse!? Então, sim, o teatro político, ainda que soe como fora de moda, nós não sabemos viver se não for *neste* teatro... Oxalá afetemos muito e oxalá não seja mais necessário fazer *Instrucciones para abraçar el aire*...

ARÍSTIDES

Sim, o teatro não tem outra função... Historicamente o teatro é um exercício, um exercício ficcional, impraticável na realidade, é muito difícil levá-lo a prática, mas é um exercício de desejos, um exercício de repensar a vida na comunidade, é um exercício comunitário, é algo que o teatro sempre teve. O que acontece é que vivemos em tempos sombrios, como diz Bertolt Brecht, vivemos tempos que não são claros para o teatro. Lega-se outra função, de entretenimento, às vezes de diversão intelectual, às vezes de mero entretenimento. Nós, todavia, acreditamos neste teatro que tem outros valores e outros princípios, esses valores e princípios que desativaram do teatro, lhe tiraram esta parte. É como se numa bomba tirassem a pólvora, então fica só o mecanismo, nada mais, mas ela não explode...

CHARO

Mas não de todo, não de todo...

ARÍSTIDES

Sim, não de todo. Não podes ver uma obra de teatro em que não te aconteça nada, algo te toca, algo tem que te passar. Acreditamos que esse é o teatro que se deve fazer, um teatro que te comova, em que algo acontece contigo. Não é político porque diz *slogans* políticos, não, mas porque de alguma maneira questiona coisas que preocupam a todos os seres humanos. Hoje falávamos sobre isso, recuperar a dignidade desta busca para um país é importante. Quando um país tem meninos e meninas que foram roubados e não foram recuperados, isto é uma questão de todos nós! Um amigo de São Paulo, que já faleceu, Reinaldo Maia, nos levou ao Museu da Memória de São Paulo. Saímos de lá, nos olhamos e dissemos "Não é possível que a memória de um país caiba em dois quartos!" Era realmente muito pobre como Museu da Memória, não penso que a memória do que nos passou caiba neste lugar. Saímos muito desencorajados. Eu digo não, não! Não podemos permitir que a memória da América Latina...

> **Na Espanha é possível desenterrar os que foram fuzilados, que estão debaixo de nossas estradas...**

CHARO

Termine em dois quartos...

ARÍSTIDES

Não, esse deve ser assunto de todos nós! Esta região onde estamos é uma província que se chama *La Pampa*. O termo *pampa* vem do quéchua, do povo originário, e significa *chanura* [planície], na Bolívia dizem *pamba* e no Equador os quéchua-falantes dizem *bamba*, daí rio *Bamba*, *cocha bamba*... Nesta região de *La Pampa* se produz um dos feitos mais terríveis da história argentina. Aqui exterminam uma comunidade que chamava *Ranqueles*, os índios *ranqueles*. Um exército, a mando do General Roca, exterminou os *ranqueles*. É horrenda a matança que se realiza. Não pode deixar que se esqueça disso, que se esqueça onde estamos morando. Não podemos esquecer o que nos passou. Não podemos esquecer que a história se forma de capas de injustiça e esquecimento, injustiça e esquecimento, injustiça e esquecimento. Queres recordar algo e o que te fazem é por uma mordaça e uma televisão a cabo. É como se tivéssemos um televisor metido na cabeça e uma mordaça na boca, não podes pensar nem falar. Não! Temos que começar a reconstruir o passado, porque é assim que iremos reconstruir a nós mesmos.

CHARO

Eu queria dizer que sigo sendo espanhola, ainda que esteja mais tempo aqui que lá. Acredito que sou daqui também, mas também falo de *meus* desaparecidos, ou seja, quero dizer que os desaparecidos lamentavelmente não estão só na América Latina. Na Espanha é possível desenterrar os que foram fuzilados, que estão de baixo de nossas estradas, de baixo de nossos poços, no campo, não sabemos onde... Quero dizer, enquanto basca que sou e também espanhola, falo em nome e em memória dos meus.

ARÍSTIDES

Então a pergunta seria, que teatro fazemos?! Um teatro relacionado com todos estes temas, não?! É importante saber que, no nosso caso, não é um dever vivermos dessa maneira, senão que realmente vivemos isso como problemas nossos.

CHARO

É o que somos.

ARÍSTIDES

Também como vivemos diariamente em nosso grupo.

CHARO

E em nossa intimidade, nossa relação, porque somos quem somos, não somos outros.

ARÍSTIDES

Discutimos muito e brigamos e nos abraçamos... O teatro se forma também de tudo isso.

CHARO

Nosso grupo é maravilhoso!

ESPECIAL

Letícia Virtuoso, Marta Haas e Tânia Farias (Ói Nóis Aqui Traveiz - Cavalo Louco)
Junto aos companheiros Alice Guimarães e Lucas Achirico (Teatro de Los Andes)

ENTREVISTA COM O GRUPO TEATRO DE LOS ANDES

Entrevista realizada com Giampaolo Nalli, Alice Guimarães, Gonzalo Callejas e Lucas Achirico na cidade de Santa Rosa de la Pampa em setembro de 2014 durante o Circuito Nacional de Teatro da Argentina.

CAVALO LOUCO

COMO SURGE O TEATRO DE LOS ANDES? QUEM CRIA O GRUPO? QUEM SEGUE ATÉ HOJE? EM QUE CONTEXTO SURGE O GRUPO?

GIAMPAOLO NALLI

O *Teatro de los Andes* nasce oficialmente em agosto de 1991 na Bolívia. Os fundadores são César Brie, Naira Gonzáles, que vieram do *Odin Theatre*, e eu. César Brie, quando saiu do *Odin Theatre*, pensou em voltar para a América Latina, depois de vinte e poucos anos de exílio na Europa (Itália e Dinamarca), um pouco para voltar às raízes. Ele escolheu a Bolívia, porque esse era o país mais difícil, não tinha mar, não dava as condições para que ele se distraísse. Quando saiu com Naira do *Odin Theatre*, trabalhou mais de um ano neste projeto que inicialmente se chamava *Teatro del Pacífico*, porque a ideia era ir ao Chile. Depois, quando elegemos a Bolívia, obviamente não poderíamos chamar de *Pacífico*, então o chamamos *Teatro de los Andes*. Tivemos a sorte de o projeto ser inicialmente apoiado por uma fundação de um mecenas boliviano que vive na Suíça, Simón Patiño. Na época da mineração, ele foi o homem mais rico do mundo e criou uma fundação, que tem atividades culturais na Bolívia. Nos primeiros três meses ficamos hospedados na fundação, para conhecer a Bolívia e escolher o lugar onde ficar. Por fim escolhemos Yotala, um povoado pequeno de dez mil habitantes, a quinze quilômetros da cidade de Sucre. É um lugar afastado da cidade e um pouco difícil de chegar, então poderíamos trabalhar com tranquilidade sem ser incomodado todos os dias.

Então encontramos uma velha casa de campo neste povoado, muito bonita, muito grande, e começamos a trabalhar para reformá-la, para poder morar e trabalhar. Eu e César vínhamos de uma experiência juntos de comuna, a *Comuna Baires.* Era uma comuna argentina de teatro, que esteve na Argentina e na Itália, uma comuna com ideologias. Nós dois pensamos que,

num país difícil como a Bolívia, seria um pouco equivocado gastarmos dinheiro para pagar seis, sete, oito aluguéis, além de perder tempo com idas e vindas, tendo a possibilidade de estar numa casa todos juntos. Então escolhemos uma estrutura comunitária, a nível econômico, não ideológico. Depois, nos agarramos um pouco a essa forma de viver e de trabalhar, fizemos isso por vinte anos. Foi uma escolha que fizemos, creio que muito certa para a época, uma vez que tínhamos reformado o espaço. Escolhemos ser absolutamente independentes de qualquer forma de um possível financiamento que pede algo em troca. Além da casa onde trabalhar e viver, tínhamos um carro muito grande, um Toyota grande, no qual todos podíamos viajar com nosso equipamento.

As primeiras pessoas que encontramos, de formas diferentes, foram Gonzalo e Lucas. Depois vieram outros dois integrantes italianos e um espanhol. Essa foi outra característica do *Teatro de los Andes*, de aceitar, incorporar e trabalhar com pessoas que vinham de todos os países, com diferentes culturas, diferentes costumes, porque pensamos que é fácil falar em ser aberto a todos, o mais complicado é viver junto, com as contradições, não? Além do mais, isso também dava a possibilidade de ter um produto artístico que falasse uma linguagem universal, porque era formado por várias culturas. Ano após ano, com as várias circulações do grupo pela Europa e América Latina, conseguimos aumentar e completar a casa até formar uma residência artística. A cada ano, quando fazemos as oficinas internacionais, podemos hospedar vinte pessoas que vivem e trabalham ali por quinze dias ou, como em 98, na experiência de escola de onze meses. Seguimos nesses vinte e três anos de grupo sem financiamento, porém conseguimos viver só fazendo teatro, sem trabalhos extras. Isso é muito importante para nós, é uma utopia que é realidade, até agora. Pode acabar amanhã, não é? Mas, é um pouco da nossa história... Passaram muitas pessoas pelo grupo, 12, 13, 7 ou 6 pessoas, porém o trabalho e a convivência são dois elementos muito duros de se enfrentar por muito tempo. Como é difícil, há os que mesmo com a dificuldade ficaram. Quando começamos o projeto, quando chegaram Gonzalo e Lucas, passamos alguns anos verdadeiramente duros economicamente, a ponto de comer somente verduras que produzíamos no campo. Outros começaram a chegar quando já havíamos passado por estes momentos difíceis, já encontraram tudo um pouco mais arrumado, entraram com outro espírito. Isso não é melhor ou pior... Agora somos quatro. Em 2010 saiu do grupo o fundador, o diretor Cesar Brie, e ficamos nós quatro, que somos poucos, mas somos bons! Melhor poucos e bons. Obviamente não alcançamos tudo, somos mais velhos, já não há mais físico e a força para fazer tudo, não é? Também temos compromissos de família, filhos, etc., então seguramente precisamos aumentar de número. Mas o importante é, no momento da ruptura, como aparece no espetáculo, buscar caminhos mais difíceis para mostrar que se pode...

> **Então escolhemos uma estrutura comunitária, a nível econômico, não ideológico.**

CAVALO LOUCO

EM UM MOMENTO DO GRUPO, O ÓI NÓIS VIVEU EM COMUNIDADE, COMPARTILHOU SUA CASA, MAS POR RAZÕES IDEOLÓGICAS, NO NOSSO CASO. ENTÃO, QUANDO NOS FALAVAM DA FORMA COMO VOCÊS SE ORGANIZAVAM, PARA NÓS ERA ALGO MUITO IMPORTANTE, SABER QUE ESTAVAM LÁ, QUE VIVIAM JUNTOS, QUE COMPARTILHAVAM MAIS QUE O TEATRO, A VIDA... DIZER QUE NÃO ERA IDEOLÓGICO NÃO MUDA O FATO DE QUE ESTAVAM LÁ, COMPARTILHANDO ALGO, CONVIVENDO COM AS DIFERENÇAS. HOJE, COMO VOCÊS VIVEM? AINDA VIVEM JUNTOS NO MESMO ESPAÇO? FAZEMOS ESSA PERGUNTA, POIS SABEMOS QUE COM A SAÍDA DE CÉSAR, VOCÊS ACABARAM VENDENDO UMA PARTE DO ESPAÇO.

GIAMPAOLO NALLI

Agora estamos vivendo em Sucre, na cidade, também porque os filhos dos companheiros estão crescidos, tem dez anos, onze anos, vão à escola, e no povoado era um pouco complicado. Eu vivo num apartamento e acima de mim vivem Gonzalo e Alice, Lucas vive a trezentos metros. Quando trabalhamos estamos sempre em Yotala, se há a oficina de quinze dias, passamos quinze dias lá, quando montamos as obras, vivemos lá. Então é um híbrido, é uma forma de convivência já incorporada. Quando falo de uma comunidade não ideológica, falo porque a experiência que eu e César tínhamos vivido era muito ideológica e essa ideologia acabou criando problemas... Nós escolhemos viver em comunidade a partir de uma necessidade. E uma visão econômica de algo torna-se uma ideologia de vida, de trabalho. Em nosso trabalho, em todas as obras, há algo especial que não tem em grupos que não vivem junto, porque ali todo o tempo se está compartilhando o trabalho e a vida. Então transforma-se em, não uma ideologia, tampouco uma doença, mas numa coisa que não se pode não fazer. Também era assim porque sempre procuramos viver de teatro, nunca buscamos lucro para poder escolher outra coisa.

ALICE GUIMARÃES

Quando eu cheguei no *Teatro de los Andes*, não era tão jovem como quando eles [Gonzalo e Lucas] entraram, já tinha vinte e nove anos, já tinha outra experiência em Porto Alegre. Desde os dezenove anos eu morava sozinha, tinha a minha vida e tudo. Então eu cheguei em 98 no *Teatro de los Andes* e morei um ano dividindo o mesmo quarto com outras sete pessoas. E eu me pergunto, como é que, depois de ter toda essa coisa da independência, aguentei? Acho que é por causa do trabalho, porque se tem este objetivo maior que está acima de tudo e obviamente isso impregna... Por isso fazemos questão que as nossas oficinas sejam residências, que todos vivam esta experiência. Então quando fazemos a oficina, vamos morar lá, todas as pessoas ficam morando lá,

temos que compartilhar o espaço. Faz parte da oficina também toda a coisa de limpeza, de organização, de horários, de tudo para poder se organizar, porque para nós isso também é importante, cria uma outra condição entre as pessoas para trabalhar. Quando estamos fazendo um espetáculo também. Quando fizemos *Hamlet*, já morávamos todos na cidade, mas durante três meses voltamos a morar lá, em Yotala.

CAVALO LOUCO
E SEGUE SENDO O MESMO ESPAÇO?

ALICE GUIMARÃES
Não, a propriedade era bem grande e quando houve a separação com o César, como em todo o divórcio, também houve separação dos bens... A gente dividiu a propriedade ao meio. Nós, os que ficamos, o grupo, ficamos com a parte que nos permitia continuar trabalhando, que é a parte onde está a sala de trabalho, onde estão os quartos para hospedar as pessoas e tudo mais. A parte onde era a horta, onde estava uma casa que o César construiu e onde estava a minha casa e do Gonzalo, ficou com ele e ele vendeu. Então a propriedade foi dividida e se construiu um muro.

GIAMPAOLO NALLI
Não muito alto.

ALICE GUIMARÃES
Mas é um muro, um muro que talvez seja derrubado, não? Então é isso, temos esse espaço para trabalhar, mas o momento da ruptura foi um momento difícil, tinha a questão das crianças e tudo mais, mas também tínhamos que sair dali...

> **“Então a propriedade foi dividida e se construiu um muro.”**

CAVALO LOUCO
MIGUEL RUBIO, DO YUYACHKANI, EM MAIS DE UMA OPORTUNIDADE EM QUE ESTEVE CONOSCO, AFIRMOU QUE “HÁ UMA CULTURA DO ATOR NO TEATRO DE GRUPO LATINO-AMERICANO”. COMO ESSA AFIRMAÇÃO DE MIGUEL RUBIO REPERCUTE NO TEATRO DE LOS ANDES E COMO VOCÊS PERCEBEM ISSO NO TEATRO LATINO-AMERICANO?

GONZALO CALLEJAS
A forma de nosso trabalho artístico, bem ou mal, tem a ver com a questão ideológica. A base de nosso trabalho tem sido sempre essa, de que o ator não só interpreta, mas cria, sobretudo. A ideia do ator-poeta que vai criando metáforas, construindo, dizendo com suas propostas cênicas, com suas imagens, ou seja, que também cria a obra. Acreditamos nisso e é isso que vamos defender, não vamos defender falando, mas sim mostrando nosso trabalho. Concordo com o que diz Miguel. Também porque, na Bolívia, mantemos uma cultura de comunidade, e a forma como fazemos teatro tem que ter a ver com a gente, com a nossa forma de ver a vida. A ideia de comunidade é bem forte, há comunidades que seguem existindo sem que ninguém seja dono da terra. Eu penso que, sem querer, isso influi na maneira de fazer e criar nossas obras, isso influi na nossa forma de fazer teatro. Eu nunca fiz outro tipo de teatro que não fosse esse, não concebo outra forma, não sei se é bom ou mal. Com 17 anos eu entrei num grupo que, para mim, foi um privilégio num todo. Sei que existem outras formas de fazer, mas a mim custa pensar em não fazer esse tipo de teatro... Agora, claro, estamos experimentando coisas novas, convidando diretores, etc., mas para nós creio que isso é fundamental.

LUCAS ACHIRICO
É importante perceber que o contexto latino-americano é muito duro. Se agora não temos financiamento, naquele momento, então, muito menos. Era um grupo de “gringos”, como diziam, nem o povo nos conhecia. O fato de o ator ter que criar, fazer tudo, buscar usar todo o corpo, construir todo um espetáculo, acredito que o contexto também obriga a isso.

ALICE GUIMARÃES
A ideia de uma cultura do ator latino-americano no teatro de grupo tem a ver com a condição da criação coletiva, que é uma coisa que a gente reivindica muito. Muitas vezes as pessoas não entendem, porque existe no teatro contemporâneo a “figura do diretor”. Parece que é o diretor que faz tudo, com seus bonequinhos ali em cima do palco, e não é assim. O diretor é um mais, é uma pessoa a mais dentro dessa criação, que cria junto. No *Hamlet* a gente faz questão de dizer “direção e encenação coletiva do *Teatro de Los Andes* e Diego Aramburo”. Não estamos fazendo um espetáculo do Diego Aramburo, estamos fazendo um espetáculo com Diego Aramburo, com esse diretor, ele está fazendo junto com a gente. Nesse sentido, já sofremos um pouco com a imprensa. Quando fizemos turnê pela Itália com a *Odisseia*, haviam muitas críticas, mas apenas duas ou três mencionavam *Teatro de Los Andes*, para as demais era “a *Odisseia* de Brie”. Não era a *Odisseia* de Brie, era a *Odisseia* do *Teatro de los Andes*!

CAVALO LOUCO

VOCÊS CERTAMENTE TEM ESSA HERANÇA DA CRIAÇÃO COLETIVA, MAS PARECE QUE A FIGURA DO DIRETOR ESTAVA ALI, POR CÉSAR SER UM DOS CRIADORES DO GRUPO E SER UM ATOR-DIRETOR. COMO SE DAVA ESSA RELAÇÃO DURANTE O PROCESSO CRIATIVO? ESSA RELAÇÃO MUDOU COM A SAÍDA DE CÉSAR?

GONZALO CALLEJAS

Até o último momento, o que mais funcionou em nossa relação com César foi o trabalho na sala, isso sempre se respeitou e nos permitiu seguir mais uns tantos anos. Isso é um pouco sagrado, entrar na sala e deixar as coisas... E a relação sempre foi essa, todos podiam contribuir sempre, com cenário, figurino, imagens, personagens, mas quem tinha a última palavra era o diretor, César. Como ele era o dramaturgo, era muito mais fácil. Isso sempre funcionou harmonicamente, tivemos algumas discrepâncias, em alguns temas, mas no final isso sempre confluía no resultado da obra. Nunca tivemos nenhum tipo de problema, o processo sempre foi assim, de criação coletiva. No início ele defendia muito essa prática coletiva, quando fazíamos entrevistas ele falava por todos, mas nos últimos anos ele começou a separar-se disso. Influenciado pela imprensa, ele não falava tanto do *Teatro de los Andes*, mas de sua responsabilidade como diretor, que estava mais acima. Agora o trabalho não mudou muito, também com outros diretores, compartilhamos e temos propostas, assim como o diretor tem propostas. Se não nos convence, fazemos outra proposta e vamos definindo. Em *Hamlet*, por exemplo, optamos por trabalhar com um diretor que tem um estilo de trabalho muito diferente do nosso, justamente porque queríamos nos confrontar. E era muito lindo, pois ele tinha outras ideias, outra forma de trabalhar, outros tempos. Ele aceitava muitas coisas e nós também aceitamos. Não foi fácil, seguramente, mas até onde chegamos foi muito lindo.

ALICE GUIMARÃES

A maneira como trabalhamos é muito característica, terminamos abarcando tudo, por uma necessidade do trabalho. Por exemplo, conhecemos uma atriz brasileira, do Acre, que dirigia uma fundação onde fomos apresentar. Ela nos disse "eu quero montar um monólogo, ganhei o prêmio Myrian Muniz pra montar esse monólogo e queria que vocês me ajudassem a criar coisas". No projeto ela tinha diretor, dramaturgo, cenógrafo, figurinista, músico, tudo. Então ela foi um mês para Yotala, para criarmos alguma coisa e já saiu com cenário, música, dramaturgia, só faltou o figurino. Para nós é difícil fazer as coisas em separado.

CAVALO LOUCO

TEM A VER COM UMA CULTURA DE GRUPO, PORQUE O MESMO ACONTECE COM A GENTE.

ALICE GUIMARÃES

A gente trabalha com colaboradores, claro. Temos uma colaboradora, por exemplo, na questão dos figurinos, há vários espetáculos, é a esposa do Lucas. Mas trabalhamos junto, ela não vem e diz "vou fazer isto e isto". Também com o cenário. O Gonzalo é o cenógrafo do grupo, mas também o cenário vai nascendo junto. Em *En um Sol Amarillo, memorias de um temblor*, por exemplo, a ideia do cenário veio de uma imagem, uma improvisação que o Lucas fez. Tudo vai nascendo e sendo criado junto, isso é uma coisa bem saudável no *Teatro de los Andes*. Para que isso dê certo, que nunca se diga "não" à proposta de uma pessoa, tu só podes contestar com outra proposta. Por exemplo, estamos fazendo uma cena que não me convence, que eu não gosto, não vou dizer "não quero fazer isso, não gosto". Não. Eu penso como podemos fazer, apresento uma proposta. Então ele diz "tenho uma variação para a tua proposta". O que deixamos na mão do diretor é a decisão final, depositamos essa confiança, para que ele faça a eleição do que vai ficar. Essa é a nossa maneira de trabalhar.

CAVALO LOUCO

O ÓI NÓIS ENCONTROU EM ARTAUD E BRECHT UMA FUSÃO, QUE É O QUE QUEREMOS PARA A NOSSA CENA. NESSE CAMINHO DE 36 ANOS SOMARAM-SE MUITAS OUTRAS INFLUÊNCIAS, COMO GROTOWSKI, ARRABAL, MUITAS OUTRAS. EXISTEM INFLUÊNCIAS CLARAS NO TRABALHO DO TEATRO DE LOS ANDES?

GIAMPAOLO NALLI

Não acredito que houve uma influência...

ALICE GUIMARÃES

Acho que existem, mas não pensadas. Analisando de fora, vejo que o trabalho do *Teatro de los Andes* tem muito a ver com o teatro brechtniano. O espetáculo *En un Sol Amarillo*, por exemplo, é brechtniano do início ao final, sem que tenhamos pensado fazer um espetáculo brechtniano. Pensamos em utilizar esta ou aquela técnica, mas é um espetáculo claramente político, de denúncia, artisticamente bem feito, divertido. Ou seja, tem todas as coisas de que Brecht falava. Essas formas de teatro popular, de chegar mais perto da co-

munidade, que tem a ver com Augusto Boal, acho que influi muito no *Teatro de los Andes*, porque toda a realidade dos bolivianos, do que está ao nosso redor, está muito dentro do nosso trabalho. Também tivemos algumas experiências fazendo espetáculos em comunidades. Eu não estava, mas o *Teatro de los Andes* foi numa comunidade no interior de Chiquitania, a comunidade toda devia ter umas 50 pessoas. Fizeram um espetáculo com toda a comunidade, um lugar sem água e luz no interior da Chiquitania. E foi uma experiência muito linda, que influi diretamente em nossa estética e em nosso trabalho. Então eu acho que a aproximação com essa Bolívia profunda, vamos dizer assim, influi muito no trabalho do *Teatro de los Andes*.

CAVALO LOUCO

PARA NÓS, VER UM ESPETÁCULO DE VOCÊS, É COMO ENCONTRAR ESTE LUGAR, ESTES HOMENS E MULHERES DA BOLÍVIA. PERCEBEMOS NO TRABALHO DE VOCÊS UMA IDENTIDADE COM AS PESSOAS DA BOLÍVIA, SEU MODO DE VIVER, SEUS COSTUMES. COMO AS FONTES CULTURAIS ANDINAS SÃO TRABALHADAS NA CONSTRUÇÃO DOS ESPETÁCULOS?

GONZALO CALLEJAS

Eu acredito que temos muita sorte de viver em um país onde a cultura está sempre presente. Apesar de haver mudanças, há a globalização e tudo, a cultura está muito presente. Há uma identidade enraizada sobre todos os bolivianos que é difícil perder. Se de alguma maneira havíamos perdido, agora com este governo, com um presidente indígena, há a redescoberta da identidade. Creio que a pergunta anterior que vocês fizeram tem a ver com esta, porque para mim todas as influências artísticas tem a ver com a cultura de onde eu vivo. A nossa cultura influencia muito em cada momento, nos personagens, nas obras que queremos fazer, nos temas que escolhemos. Nem todos tem a sorte de decidir falar de alguma coisa pela necessidade. Essa necessidade tem a ver com a gente, com uma necessidade individual que se torna coletiva para o grupo. E que temos de tornar universal, porque viajamos para muitos lugares, sempre temos de encontrar pontos em comum para o público, para que ele também se identifique. Seja como criador ou como artista em geral, isso está sempre presente.

A música é tão internalizada que é fundamental nos espetáculos. A música é criada por Lucas, que agora sabe tudo, mas quando começou não conhecia as notas e, ainda assim, tocava o *charango*. O cenário também é uma escolha artística, porque pensamos que a cenografia não é decoração, mas é, mais ou menos, o ator que falta. Também porque nos primeiros anos tínhamos de carregar tudo num carro e viajar, então fomos obrigados a pensar num cenário essencial. Como dizia Alice, temos que pensar no público, isso sempre está presente em toda a fase de montagem da obra. O público, que pode ser de críticos inúteis a camponeses indispensáveis, todos têm que entender algo. Não há uma tendência. Há uma tendência, obviamente, mais que todos em César Brie, que aprendeu e trabalhou com vários mestres. Mas quando ele chegou na Bolívia, teve a capacidade de mudá-la, utilizando-a conforme a necessidade. Quando eu vejo que Gonzalo está pensando numa cenografia, vejo se está pensando numa coisa grande ou pequena, se está pensando grande eu lhe digo "Gonzalo, pensa que temos que viajar, que não nos pagam excesso de peso". Isso influi também no discurso artístico, por isso que se diz que a dramaturgia já é tudo num grupo.

LUCAS ACHIRICO

Aliás, a cultura está viva, não? Por exemplo, o que vocês veem na cena das Cholitas do *Hamlet*, minha mãe é cholita.

ALICE GUIMARÃES

Ele é igualzinho a mãe dele vestido assim.

GIAMPAOLO NALLI

Para mim, como italiano, é uma loucura! Nos primeiros anos, quando passava no mercado para vender a verdura, encontramos, eu e as Cholitas que vendem as verduras, uma forma de nos entender, muito bonita. Elas seguiam falando em *quéchua* e eu segui falando no dialeto do meu povo. Com respeito recíproco, bem ou mal que fosse. Na Bolívia, é impossível não expressar algo que não seja da cultura boliviana. Bem ou mal há coisas, obviamente não é tudo lindo, mas é tão forte, é tão colorida a vida, as roupas, a música...

> **"Na Bolívia, é impossível não expressar algo que não seja da cultura boliviana."**

ALICE GUIMARÃES

Para mim que vejo de fora, algo que influi muito no trabalho são os rituais da Bolívia. Os rituais ainda são muito fortes, muito presentes. Em *Hamlet*, por exemplo, tomamos como tema principal, de tantos outros temas, a morte do pai. A morte na Bolívia é muito diferente do que pra nós, porque lá se vive a morte. Eles ainda se dão o tempo de passar por aquilo. A primeira vez que presenciei isso foi quando faleceu a avó do Gonzalo. Até pela proximidade com a família, eu fiquei espantada. Não sei se no interior ou em alguns lugares no nordeste do Brasil ainda tem. Quando a minha bisavó faleceu, no hospital, a própria funerária foi lá, arrumou o cadáver, levou direto pro cemitério pra ser velado na capela. Velamos toda a noite e no outro dia de manhã enterramos e tchau. Na Bolívia não. É impensável que outras pessoas, que não os parentes mais próximos, lavem e vistam o morto. E o velório é em casa. E dura dois dias. Tem uma coisa que trabalhamos muito no *Hamlet*, a comida e a limpeza, que são duas coisas que tem muito

a ver com a morte, com esse ritual. Lembro daquela vez, que a casa era muito grande e que as irmãs do Gonzalo, a mãe, as tias, todas lavavam a casa de cima para baixo, lavavam e limpavam tudo. Também tem a comida... Durante toda a noite, as pessoas vêm, bebem e *coqueiam*. Tem um momento em que é servida uma comida. Depois se vai para o cemitério, enterra, volta pra casa, se come, bebe, chora, chora tudo que tem que chorar, se diz piada, se faz tudo. A festa dos mortos, que é o dia de finados, lá é um grande ritual. Essa mesa que aparece no *Hamlet*, com esses adornos, se faz isso para os mortos, porque se pensa que nesse dia os mortos voltam a visitar os vivos. Então tu tens de se preparar, tem que esperá-los. Tens que preparar o prato que a pessoa mais gostava, tens que preparar o trago, tens que fazer uma decoração e esperar... O festejo de um ano de falecimento, que eles chamam *cabo de ano*, também é uma coisa muito importante, para a qual juntam dinheiro. Também é uma coisa comunitária, uma reunião das pessoas, tu não passas sozinho. Tu tens que fazer essa reunião, para viver este momento de passagem que é bem forte. Então, lá essa coisa do ritual ainda está muito presente, também porque a Bolívia é um país super católico, a igreja católica é ainda muito forte. As pessoas são católicas, vão a missa e tudo mais, mas fazem igualmente os rituais para *Pachamama*, todos fazem e acreditam. Até a gente... Eu, por exemplo, sou uma pessoa cética, ateia, mas chega um momento em que tu te deixas impregnar. "Ai não! Não fizemos a *challa* de agosto!" Porque em agosto tu tem que fazer a coisa, então tu ficas preocupado que tens que fazer a coisa! Porque isso te impregna. O que é bonito nisso é que um ritual mesmo, sempre é uma coisa que congrega, que reúne as pessoas em torno daquela coisa, daquele acontecimento. No dia 2 de novembro, todas as pessoas que tiveram um morto naquele ano fazem essa mesa em casa, a porta da casa fica aberta. Quem quiser, entra, reza ou canta pro morto, se senta, te dão um trago, te dão *chicha*, te dão comida. É uma coisa que ainda se vive, nos dias de hoje, muito cotidianamente. E isso, sem dúvida nenhuma, tinha que influenciar o teatro que fazemos.

"As pessoas são católicas, vão a missa e tudo mais, mas fazem igualmente os rituais para *Pachamama*, todos fazem e acreditam. Até a gente... Eu, por exemplo, sou uma pessoa cética, ateia, mas chega um momento em que tu te deixas impregnar. "Ai não! Não fizemos a *challa* de agosto!"

GIAMPAOLO NALLI

Por isso, quando nos perguntam, dizemos que não fazemos teatro antropológico, o vivemos. É muito simples. Parece difícil de entendê-lo, mas é assim.

Oxlajuj baqtun (Las Profecias Malas)
do grupo Sotzil - Guatemala

FRESTAS
DO ESPECTADOR

Valmir Santos*

Los Musicos Ambulantes do grupo Yuyachkani (*1982*)

Gabino Rodriguez, do grupo Lagarijas Tiradas al Sol - México

> **O verbo "criar" não era conjugado sem o correspondente "resistir" entre os artistas que sentiram na pele os traços da colonização e do subdesenvolvimento nos países de origem ou no exílio.**

Uma narrativa sobre o Teatro de Grupo na América Latina, como convida a presente edição da *Cavalo Louco*, talvez pudesse ser traçada por meio da memória dos espetáculos vivenciados por este espectador, à maneira de acenos de um panorama transcorrido desde o final da década de 1980 até os dias de hoje.

O primeiro contato com a cultura dos coletivos independentes – como são conhecidos os núcleos teatrais permanentemente empenhados na prática da pesquisa e da reflexão crítica – se deu por meio do diretor peruano Lino Rojas (1942-2005), cofundador do Grupo Pombas Urbanas, 26 anos atrás, na zona leste de São Paulo. Seus relatos biográficos, sempre num singularíssimo "portunhol", incluíam encontros com artistas notáveis como o Grupo Cultural Yuyachkani, fundado em Lima em 1971, tendo estudado na juventude com boa parte dos integrantes. O uruguaio Atahualpa Del Cioppo (1904-1996), influente diretor cofundador do Teatro El Galpón de Montevidéu, em 1949. E o colombiano Enrique Buenaventura (1924-2003), dramaturgo, encenador e também cofundador do Teatro Experimental de Cali, o TEC, em 1955.

Naqueles primeiros três anos de entrega amadora, de 1989-1992, o imaginário dos jovens que descortinávamos o ofício no Pombas Urbanas era alimentado pelo filtro das lembranças de Rojas, sobretudo das jornadas no Festival Internacional de Teatro de Manizales, no centro-oeste colombiano, atualmente na casa da 37º versão em 47 anos de história. É preciso sublinhar que as maratonas desse naipe contribuíram, historicamente, para os escambos efetivos entre os trabalhadores do teatro no continente. Originalmente um encontro de âmbito universitário, Manizales era um festival anual inaugurado em 1968, tendo conhecido a virada profissional a partir de 1973, fixando-se como um termômetro das formas, temas e pensares em voga na região do continente americano.

Para quem tateava o universo da criação artística naquele início da década de 1990, era especialmente alentador fruir as rememorações e reinvenções de Rojas quanto aos fundos sociais, políticos, históricos e estéticos pulsantes nos procedimentos dos grupos. O verbo "criar" não era conjugado sem o correspondente "resistir" entre os artistas que sentiram na pele os traços da colonização e do subdesenvolvimento nos países de origem ou no exílio.

Em 1989, mesmo ano do nascimento do Pombas Urbanas, a cidade de São Paulo ganhou o Memorial da América Latina, conjunto arquitetônico concebido por Oscar Niemeyer (1907-2012). Coube ao antropólogo Darcy Ribeiro (1922-1997) desenvolver o projeto cultural. Foi nesse equipamento do bairro da Barra Funda, na zona oeste, que as evocações de Rojas ganharam corpo para o autor destas linhas. Em seus primeiros meses o Memorial progra-

mou agrupamentos referenciais, como El Galpón, que se apresentou em julho de 1990 com *Ay, Carmela!*, peça do espanhol José Sanchis Sinisterra na qual um casal de atores mambembes era apanhando ao tentar atravessar a cidade para conseguir comida, em plena Guerra Civil Espanhola, e obrigado a se apresentar para as tropas fascistas.

Já o Yuyachkani participou da Mostra Teatral em março de 1991, no mesmo auditório Simón Bolívar do Memorial com *Os músicos ambulantes*, um clássico mantido em repertório desde 1982. No caso da criação peruana, as reminiscências resultam agora mais potentes. Afinal, éramos espectadores em estágio primitivo de contato com a cultura cênica latino-americana, para não dizer da língua em espanhol e suas alteridades próprias diante dos falantes brasileiros do português.

Os atores do Yuyachkani despertavam a atenção pela expressividade física, pela movimentação coral e pela musicalidade essencial à narrativa. Só esse tripé já condizia com a energia e a atmosfera fabular que Lino Rojas prospectava nos ensaios da primeira montagem do Pombas Urbanas, *Os tronconenses* (1991). As botinhas nos pés do Cachorro, personagem vivido por Teresa Ralli, que parecia dançar flutuando pelo espaço cênico, revelou-se a melhor tradução do encantamento gerado pela criação coletiva baseada em *Los saltimbanquis*, do argentino Luis Enríquez e do italiano Sergio Bardotti, bem como em *Os músicos de Bremen*, dos Irmãos Grimm, alemães.

A jornada do quarteto de animais (estavam lá ainda o Burro, a Galinha e a Gata) expunha várias regiões do Peru e suas especificidades nas manifestações populares. Eles migravam do interior para a capital com o intento de formar um conjunto musical, território simbólico em que finalmente poderiam conviver com suas diferenças. Mergulho a que o diretor Miguel Rubio Zapata e os atores primavam no tratamento gestual, coreográfico e sonoro. Alcançavam uma plenitude de signos acessíveis a todas as idades. O espetáculo ia além da percepção das tradições folclóricas. Construía uma dramaturgia de inegável posicionamento político em pleno rastilho da guerrilha Sendero Luminoso (grafia em espanhol que pode ser entendida como um caminho estreito e iluminado, em português), organização de inspiração maoísta que intervinha com violência no campo.

O Yuyachkani, assim, reafirmava o pensamento artístico, a ambição poética, retroalimentando o lugar de onde Lino Rojas falava quando se referia ao teatro independente. Sua cena e seus atores ressignificavam as presenças por meio do manejo de voz, máscara, ritmo e objetos, princípios caros à formação transmitida pelo diretor e dramaturgo peruano. Desde que radicado no Brasil, em meados da década de 1970, Rojas acreditou no trabalho de criação em grupo. Até verificar nos pré e pós-adolescentes do Pombas Urbanas condições propícias para sonhar realidades artísticas até hoje vigentes na trajetória do grupo atuante em Cidade Tiradentes, bairro da zona leste paulistana.

Mais de duas décadas depois, em 2010, reencontramos a mesma cena e praticamente o mesmo elenco de *Los músicos ambulantes* durante uma apresentação ao ar livre nos arredores de Magdalena del Mar, distrito limenho e morada do grupo. A luz solar do fim de tarde e as bases ou paredes em paralelepípedo daquela área de barranco que lembra um parque emolduravam, à perfeição, os entrecruzamentos ancestrais e contemporâneos no trabalho de Teresa e dos pares Augusto Casafranca, Ana Correa, Débora Correa e demais companheiros, todos encarregados de percussão e canto.

Outro registro marcante no palco do Memorial foi na sessão de *Rebis* (1987), em dezembro de 1994, solo do bailarino colombiano Álvaro Restrepo inspirado na vida e na obra do poeta e dramaturgo espanhol Federico García Lorca (1898-1936). O uso da palavra era mínimo – como no anagrama “calor” extraído de Lorca para irromper em certo momento. A imanência do corpo seminu envolto em pó e penumbra sugeria uma arqueologia do ser, uma condição humana transcendental em sua inscrição no tempo e no espaço. Materializava-se o desejo do artista de construir um ritual de reflexão sobre a criação em si, em sentido universal. Cosmogônica.

À dimensão antropológica que também ecoava no processo investigativo de Rojas coube a este espectador testemunhar outros modos de operação de linguagem e de abordagens temáticas em sua bagagem. Com a transição de ator amador para a profissão de jornalista – cursávamos o terceiro ano de Comunicação Social, em Mogi das Cruzes, Grande São Paulo, quando se dava o ciclo seminal no Pombas Urbanas – surgiram possibilidades de fazer a cobertura de festivais e mostras pelo país e exterior.

Do Festival Internacional de Londrina, o Filo, por exemplo, guardamos imagens de dois projetos argentinos. Na edição de 1992 resplandecia *Variaciones sobre B... (Beckett)*, o teatro de formas animadas do grupo El Periférico de Objetos, de efeito expressionista, núcleo a que o jovem trio composto por Ana Alvarado, Emilio García Wehbi e Daniel Veronese estava ligado. E na edição de 1996, a incrível dramaturgia visual e aérea do grupo De La Guarda com *Período Villa Villa*, investindo em climas e sensações que valorizavam a experiência em vez de estruturar narrativas pré-definidas.

A década de 1990 também incorporou outro corredor fundamental para a produção latino-americana, principalmente na esfera da geopolítica sul-americana: o Porto Alegre em Cena, festival que acontece anualmente desde 1994. Foi lá que começamos a ver os desdobramentos nas carreiras de Veronese e Wehbi, respectivamente de matrizes do realismo-naturalismo à performatividade, a partir dos anos 2000. Onde conhecemos o grupo boliviano Teatro de Los Andes por meio de montagens como *En un sol amarillo*, de César Brie, que retratava a corrupção em pleno terremoto de 1998 que abalou cidades camponesas daquele país.

E assim sucessivamente, numa constante atualização quando a curadoria assim o permitiu, avançando sobre os criadores menos convencionais, caso do portenho Claudio Tolcachir e o coletivo Timbre 4 (do fenômeno *La omissión de la família Coleman*, desde 2006, focada na absurda e violen-

ta dissolução de uma família disfuncional comprimida sob o mesmo teto) e do ator, dramaturgo e diretor uruguaio Gabriel Calderón, da companhia Complot, parceiro recorrente da diretora e autora Mariana Percovich.

O panorama de circulação das artes cênicas latino-americanas entre os Estados brasileiros foi ampliado consideravelmente ao longo da primeira década do século XXI. Brotaram novas mostras afeitas ao encontro dos artistas entre si e com o público, além das ideais, debates e trocas culturais. Pela acolhida sistemática de núcleos artísticos de países da região, são dignas de citação as jornadas do Tempo_Festival – Festival Internacional de Artes Cênicas do Rio de Janeiro; o Cena Contemporânea - Festival Internacional de Teatro de Brasília; o Festival Internacional de Teatro Palco & Rua de Belo Horizonte, o FIT-BH; o Festival Internacional de Artes Cênicas da Bahia, o Fiac, e o Festival Latino-Americano de Teatro da Bahia, o Filte, ambos em Salvador; a Mostra Latino-Americana de Teatro de Grupo, em São Paulo; o Janeiro de Grandes Espetáculos – Festival Internacional de Artes Cênicas, no Recife; e o Festival Latino Americano de Teatro Ruínas Circulares, em Uberlândia.

Desta metade da segunda década, precisamente 2015, avistamos um quadro difuso a respeito das cenas latino-americanas e, por extensão, das ibero-americanas, como no bem-sucedido formato bienal do Mirada – Festival Ibero-Americano de Artes Cênicas de Santos, parceria da prefeitura com o Sesc SP.

Há mais trânsito, sem dúvida. Diminuiu sensivelmente a defasagem de conhecimento quanto às produções alheias, mas permanece uma lacuna considerável em relação aos países da América Central. Ignoramos o que se passa pela dramaturgia de Guatemala, Honduras, Nicarágua, Costa Rica, Panamá, República Dominicana, nações constituídas em sua maior parte por povos indígenas.

“Ignoramos o que se passa pela dramaturgia de Guatemala, Honduras, Nicarágua, Costa Rica, Panamá, República Dominicana, nações constituídas em sua maior parte por povos indígenas.”

Uma ocasião singular ocorreu durante a programação do FIT-BH em 2012, quando a programação abarcou o ritual indígena *Oxlajuj b'aqtun* (*As profecias maias*) representado pelos guatemaltecos do Grupo Sotz'il. Em sessão realizada num parque municipal da capital mineira, o público acostumado à roda do teatro de rua foi desviado para outra modulação, de âmbito espiritual, em que os cânticos, as coreografias, os objetos, os instrumentos rústicos e a pintura corporal correspondiam a códigos da cultura maia. Entre a fim do dia e a chegada da noite, o espaço público repleto de árvores e plantas serviu perfeitamente à interação com os elementos da natureza.

Outra vivência que acompanhamos, em 2009, foi a versão dramatúrgica de Santiago García para o romance *Dom Quixote*, do imortal espanhol Miguel de Cervantes Saavedra (1547-1616). García é mestre cofundador do Grupo Teatro la Candelaria (1966), de Bogotá, outro conjunto frequentador de encontros em Londrina e São Paulo desde a década de 1990. Sua versão de *El Quijote* foi dirigida pelo ator César Badillo Pérez – justamente o que deu vida ao protagonista dezesseis anos atrás, no repertório do La Candelaria – e envolveu coletivos de dez países vinculados à Red Latinoamericana de Teatro en Comunidad. O fruto desse encontro foi apresentado no âmbito do II Congresso de Cultura Ibero-Americana, sob o tema *Cultura e transformação social*. O espetáculo coletivo *El Quijote* foi encenado no Centro Cultural Arte em Construção, sede do Pombas Urbanas, e no palco do Sesc Pompeia.

Consta que a primeira representação teatral do personagem Quixote aconteceu numa praça de Lima, em 1607, apenas dois anos depois da publicação do romance de Cervantes. E como num velho presságio de esperança, artistas vindos de vários cantos da região puseram em suas mãos essa outra visão de Quixote. Como acredita Santiago García, eis um mérito que correspondia à América Latina como pioneira de múltiplas adaptações, mais de cem, para montagens ou versões teatrais das aventuras do famoso Cavalheiro da Triste Figura.

O texto retrabalhado pelo diretor do La Candelaria condensava doze dos mais de cem incidentes da narrativa original também ela estruturada em partes. García procurou manter uma independência relativa entre os episódios para dar conta do caráter “incidental” da obra. O desafio era encontrar um ponto de “equilíbrio instável”: o idealismo desmesurado e demente do cavalheiro andante Quixote com e contra o pragmatismo realista do pobre camponês Sancho Pança. Eis uma dramaturgia que recuperava o humor popular e atualizava o significado da palavra utopia em nossa contemporaneidade. Temos o cavaleiro andante galopando de aventura em aventura. Ou, como prefere seu escudeiro, de desventura em desventura.

A versão de García ressaltou o hibridismo e a mestiçagem da cultura espanhola nos séculos XIV e XV, as heranças vivas ibérica, latina, judia e árabe, todas fundidas a valores e qualidades da arte, para desespero da inquisição e do governo real à época. *El Quijote* reconhece e valoriza o ponto de vista da obra-prima cervantina, manejando particularidades e universalidades.

No espetáculo da Red Latinoamericana de Teatro en Comunidad, os grupos evocavam poéticas míticas as mais variadas. Os guatemaltecos traziam a narrativa *Popol Vuh*, do povo indígena maia-quiché. Os chilenos recuperam a raiz indígena mapuche e valorizaram a participação da mulher. Os peruanos resgataram elementos da cultura andina e destacaram o uso da folha de coca no cotidiano de seu povo. Os brasileiros reverberam vozes nordestina e caipira na saga quixotesca. Os colombianos trabalham referências idiossincráticas como o vestuário campesino, sua religiosidade, o linguajar e a musicalidade regionais. Os argentinos valorizam o rito do mate e o tango. Os salvadorenhos recu-

peraram as tradições folclóricas e personagens mitológicos de Cuzcatlán. Os bolivianos mergulharam no folclore por meio da dança de personagens da Diablada. Os cubanos acentuaram suas musicalidade e gestualidade genuínas. Os mexicanos visitaram a cultura asteca e as canções da revolução local; seu Quixote era cego, pois o grupo praticava uma linguagem teatral para pessoas com distintas capacidades. Nessa façanha da interdependência, os agrupamentos espelhavam Sancho e Quixote ao reconhecer suas diferenças, refutando a tirania do consenso. Falava mais alto ali a disponibilidade incondicional para jogar com teatro. E um projeto artístico em comunidade culminava justamente essa instalação no lugar do outro.

A questão da identidade latino-americana, tão cara aos recortes historiográficos, vem revelando contornos mais complexos do que os posicionamentos ideológicos francos e diretos entre as décadas de 1960 e 1990. Nas imersões recentes de criadores como o autor e diretor chileno Guillermo Calderón, projetado junto ao grupo Teatro en el Blanco, e os brasileiros do Espanca! (Belo Horizonte), da Companhia Brasileira de Teatro (Curitiba), da CiaSenhas de Teatro (Curitiba), do Grupo XIX de Teatro (São Paulo) e da Tribo de Atuadores Ói Nóis Aqui Traveiz (Porto Alegre) as formalidades são tão sofisticamente elaboradas quanto os horizontes críticos que alcançam as realidades cotidianas emergentes e urgentes.

Vide o inquietante *Projeto 85 – a dívida em três episódios*, exibido em agosto de 2015, em São Paulo, em decorrência do intercâmbio artístico entre os coletivos brasileiro [pH2]: estado de teatro (São Paulo), colombiano La Maldita Vanidad (Bogotá) e mexicano Lagartijas Tiradas al Sol (Cidade do México), contemplados no Programa Rumos do Itaú Cultural.

> “O *Projeto 85* friccionou os três grupos e lançou mão da “promiscuidade” dos elencos.”

Sob o pretexto de propor uma análise artística desse período histórico, os três conjuntos levantaram imagens de desastre nos seus países. O episódio de abertura, *O rosto da mulher endividada*, equivalia a um documentário centrado no rosto de dez mulheres, mães dos criadores do [ph2]. Elas ensaiavam imagens de dívida em uma perspectiva ficcional, ampliando a face de uma delas, Helena Fracasso, esmiuçando as desgraças que guiaram sua vida.

Na segunda parte, *Endividamento privado*, com os artistas de La Maldita Vanidad, a ficção dessa vez era de ordem situacional, abordando o caráter privado da dívida no pós-morte do pai de três irmãos que gastavam as energias discutindo o que fazer com a casa legada antes que ela apodrecesse. No episódio final, *Endividamento público*, pelos criadores do Lagartixa, a abordagem era mais documental, construindo um diálogo entre eventos históricos similares entre o Brasil e o México, da perspectiva da sedimentação de uma grande dívida externa para ambos. No enredo, uma nave-território se aproxima de um país arrasado após uma grande catástrofe e institui um regime de reconstrução, em uma parceria que é acolhida com entusiasmo.

O *Projeto 85* friccionou os três grupos e lançou mão da “promiscuidade” dos elencos. Atores brasileiros, colombianos e mexicanos foram cúmplices nas montagens de um e de outro. Fusão sondada não apenas ao contracenar fisicamente, mas ao inscrever porosidades de linguagens que, ao cabo, escancaram como as veias são de fato mais comuns do que se imagina. Fronteiras dissolvidas. Sangue nos olhos indignados e ousadia para encarar a Arte de frente.

***Valmir Santos** é jornalista, crítico, pesquisador de teatro e coeditor do site Teatrojornal – Leituras de Cena.

Oxlajuj baqtun (Las Profecias Malas) do grupo Sotzil

Dionisos Aut do Teatro El Rayo Misterioso (Argentina)

A PARTICIPAÇÃO LATINA NO FESTIVAL DE TEATRO POPULAR JOGOS DE APRENDIZAGEM

Newton Pinto da Silva*

Cantos de Mar y Amor do Taller de Colombia

Polenta con Pajaritos do Baldio Teatro (Argentina)

Somos espectadores privilegiados. Refiro-me, especialmente, àqueles que, como eu, tiveram a oportunidade de vivenciar espetáculos, oficinas e demonstrações de trabalho do IV Festival de Teatro Popular - Jogos de Aprendizagem. Durante onze dias, o evento reuniu, em Porto Alegre, grupos de teatro da América Latina para uma troca de experiências e discussão sobre processos de pesquisa, práticas cênicas, pedagógicas e outros agentes inseridos no tecido dos acontecimentos teatrais[1].

Somos duplamente privilegiados porque, além de fruir das provocações estéticas da teatralidade latino-americana, fomos convidados a conhecer, através de seminários, os posicionamentos éticos de atores e diretores sobre a função política do teatro e o compromisso com a transformação social. Temas como processo de criação, escritura cênica, ruptura com o princípio da mímese e protagonismo do corporal e do vivencial, possibilitaram uma imersão nos processos de criação da cena teatral contemporânea.

[1] Realizado pela Tribo de Atuadores Ói Nóis Aqui Traveiz, o IV Festival de Teatro Popular - Jogos de Aprendizagem ocorreu de 18 a 28 de junho de 2015 em diversos bairros e região metropolitana de Porto Alegre.

A exemplo das edições anteriores do festival, a Tribo de Atuadores Ói Nóis Aqui Traveiz compôs uma programação representativa do que vem sendo produzido atualmente nos múltiplos cenários da América Latina. Foram convidados o grupo colombiano Teatro Taller de Colombia e os argentinos Teatro El Rayo Misterioso e El Baldio Teatro. Do Brasil, além do Ói Nóis, estiveram presentes os grupos Pandora, de São Paulo, A Gangorra, de Caxias do Sul, e o espetáculo *5 minutos*, com direção de Marília Carbonari, de Florianópolis. O evento contou ainda com a Mostra Pedagógica da Escola de Teatro da Terreira da Tribo, com a apresentação dos exercícios cênicos que resultaram das oficinas de teatro ministradas pelo grupo nos bairros de Porto Alegre.

Ao longo do evento, pode-se perceber que a aproximação destes grupos não ocorria, apenas, por conta da apresentação de seus espetáculos – como acontece em grande parte dos festivais internacionais de teatro. Eles dividem as mesmas preocupações éticas e estéticas, em especial, o trabalho independente e de autogestão, a manutenção de espaços pedagógicos, a luta pela conquista de sedes próprias – prioritárias para o desenvolvimento da

Mesa redonda
"O Teatro Latino-americano Hoje"

Painel "Teatro e Aprendizagem"
com a presença de Laura Martín (El Baldio),
Paulo Flores (Ói Nóis),
Maria Amélia Gimmler Neto (UFPEL - RS)
com mediação de Marta Haas (Ói Nóis).

Mesa redonda "O Teatro Latino-americano Hoje"
contou com a presença de Aldo El- Jatib, María
de Los Angeles Oliver (El Rayo), Mario Matallana
(Taller) Tânia Farias (Ói Nóis) e Marília Carbonari
com mediação de Marta Haas (Ói Nóis).

pesquisa cênica autoral – o investimento no treinamento da técnica do ator, um projeto de longo prazo e o trabalho continuado.

Diferentemente das chamadas "companhias teatrais", nas quais a associação de atores, diretores e técnicos ocorre por meio de papéis definidos no processo de criação, o conceito e a prática de grupo está ligado ao teatro independente, com base na autogestão e sistemas participativos de produção. No grupo, o processo de criação ocorre em equipe e os integrantes assumem outros papéis administrativos e artísticos, na produção e divulgação e na criação de cenários e figurinos. Muitos coletivos se preocupam ainda com a pedagogia, através de cursos e oficinas de teatro, e com a inserção na cultura de seu bairro e país.

É o que reconhecemos no Grupo Laboratorio de Teatro El Rayo Misterioso, fundado há 21 anos e sediado em Rosario, na Argentina. Dirigido por Aldo El-Jatib, o grupo apresentou durante o festival o espetáculo *Dionisos Aut*, que entrelaça o tema da loucura com o mito Dionísio, o deus que representa o impulso misterioso que impele ao desconhecido. Espetáculo potente em imagens, que fala ao inconsciente, é totalmente marcado por ações físicas e vocais, fruto de um intenso processo de treinamento dos atores no sistema que o grupo chama de "Ação de Graças". Nele os atores trabalham com elementos que mesclam variações de energia corporal, respiração, rupturas, tensão e tessitura vocal, através de partituras cênicas de ações. O grupo mantém seu espaço próprio de criação e apresentação de espetáculos, realiza oficinas e cursos para formação de atores, edita uma revista com artigos sobre técnicas e processos de criação e ainda é responsável pelo festival Experimenta Teatro que alcançou 15 edições. Em sua organização, todos integrantes se dividem nas várias funções: artísticas, técnicas, produção e administrativa.

> "...a Tribo de Atuadores Ói Nóis Aqui Traveiz ratifica sua intenção de diálogo com a cena teatral latino-americana."

Da Argentina tivemos contato também com o trabalho do grupo El Baldio Teatro. Sediado no bairro Caseros, há cerca de uma hora do centro de Buenos Aires, o grupo começou a partir de uma escola de teatro fundada por Antonio Célico e Diego Cazabat. Em 1990, eles decidem formar o grupo com o objetivo de criar seus próprios espetáculos a partir da experimentação cênica. Nos seus 25 anos, o El Baldio Teatro realizou espetáculo de sala e de rua, com participação em festivais internacionais de teatro e coprodução de montagens com grupos de diversos países. Organiza ainda festivais e edita publicações sobre teatro. Esteve presente em Porto Alegre a integrante Laura Martín com a montagem *Polenta com Pajaritos*. No espetáculo, a atriz apresenta fragmentos de cenas de diversas personagens de sua trajetória no El Baldio, mesclando com vivências pessoais e demonstrações técnicas de seu processo de criação e treinamento diário. O grupo ainda mantém em sua sede a escola de teatro, com turmas para crianças, jovens e adultos. Nos cursos, os integrantes do grupo têm como objetivo construir um canal de intercâmbio com os alunos, ajudando-os a formar suas próprias visões sobre o trabalho do ator, sem impor receitas prontas ao transmitir o conhecimento.

O grupo colombiano Teatro Taller de Colômbia tem 43 anos de trajetória e sempre se dedicou ao teatro de rua. Comprometido socialmente, a história do grupo começa em 1972, através de Jorge Vargas e Mario Matallana, que decidem investigar as possibilidades dramatúrgicas para espaços abertos. Com a intenção de encontrar um novo público para o teatro, vão para as praças, parques e ruas com as diversas montagens realizadas nas mais de quatro décadas. Matallana apresentou em Porto Alegre o espetáculo *Cantos de Mar y Amor* no Parque Farroupilha. Com elenco formado por jovens integrantes do grupo, a montagem usa o recurso de máscaras, música e ações físicas dos atores para narrar a história de uma aldeia que imerge na tristeza quando todos os jovens do povoado partem para uma viagem sem volta. O Teatro Taller da Colômbia é responsável também por um festival de teatro de rua, Al Aire Puro, e mantém a Escuela Internacional de Teatro Callejero y Artes Circenses.

Com mais esta edição do Festival Teatro Popular - Jogos de Aprendizagem, a Tribo de Atuadores Ói Nóis Aqui Traveiz ratifica sua intenção de diálogo com a cena teatral latino-americana. Através do evento, das ações desenvolvidas, das discussões e diálogos estéticos nos deparamos com os estudos cênicos, modelos de gestão e processos criativos de importantes grupos do continente. Uma oportunidade única para expandir horizontes e compreender as especificidades de cada grupo, suas concepções teatrais, percursos estéticos e práticas de pesquisa.

***Newton Pinto da Silva**
é jornalista e Mestre em Artes Cênicas
pelo PPGAC/UFRGS.

Polenta con Pajaritos do Baldio Teatro (Argentina)

Seminário "Treinamento para Técnica do Ator".

SANDRA STEIL

A Tribo Tem Seu Próprio Carisma!

A tribo é um grupo de pessoas enlaçadas pelo amor e
dessa forma encontram formas de sobreviver,
e dessa maneira a tribo exerce uma fascinação especial
em uma sociedade carente de amor.

(...) A palavra tribo é aqui utilizada para descrever grupos
de pessoas que se acham próximos aos grupos étnicos
que não chegaram a perder nunca sua relação com a
Terra, o Sol, a Lua, o Vento, a Água, o Fogo, a Carne.
A Alegria, o Prazer de conviver, de trocar as coisas
primárias. Grupos cuja existência é o testamento de um
certo tipo de Natureza não artificial, que lida com a vida
sem arrasá-la, buscando harmonia
com a natureza das coisas.

(...) A tribo é um modo de fazer coisas divertidas e
inteligentes juntos. Cada membro pretende o benefício e o
bem estar de todos os membros. Uma comunidade onde
os indivíduos não estão alienados uns dos outros.

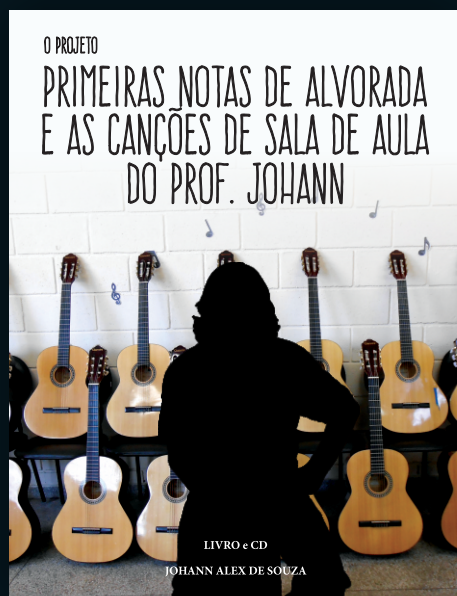
(...) Tudo o que podemos fazer é trabalhar criativamente
dentro de algumas limitações
até que se desmoronem os muros.

A influência da estrutura pútrida é forte e nós somos
fracos. Mas nessa batalha vence o frágil,
porque o forte está rígido e podre,
e os frágeis são flexíveis e estão vivos!!!".

Julian Beck

Gratidão, Sandra!
Gratidão por todas as vezes
que nos manteve firmes
no desejo de ser esta Tribo.

A Tribo

Sandra Steil
31/01/1963 - 18/10/2015
Atuadora da Tribo de Atuadores
Ói Nóis Aqui Traveiz

Lançamento Ói Nóis na Memória

O PROJETO

PRIMEIRAS NOTAS DE ALVORADA E AS CANÇÕES DE SALA DE AULA DO PROF. JOHANN

de Johann Alex de Souza

O livro registra as experiências do músico junto a professores do ensino fundamental.